# Bianco & Nero

Bimestrale della Scuola Nazionale di Cinema

Luglio-Agosto 2000

*Analisi del film e storia del cinema*

*Paolo Benvenuti e la malia della verità*

*Fuori dal coro: Agosti, Andreassi e Baldi*

*In difesa di Ciprì e Maresco*

*Cannes 2000*

4

2000

# Bianco & Nero

Edizioni
B&N

**Bianco & Nero**
*Rivista bimestrale della Scuola Nazionale di Cinema*
a. LXI n. 4, luglio-agosto 2000

*Direttore*
Lino Micciché

*Comitato scientifico*
Lino Micciché, Gianni Amelio, Adriano Aprà,
Francesco Casetti, Lorenzo Cuccu, Caterina d'Amico

*Redazione*
Stefania Parigi

*Segreteria di redazione*
Caterina Cerra

*Progetto grafico*
Altocontrasto-Roma

*Impaginazione*
Alberto Guerri

*Direzione e redazione*
Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, via Tuscolana 1524, 00173 Roma
Tel. e fax 06-7222369 Tel. 06-72294.394/396
e-mail: biancoenero@snc.it

*Amministrazione, abbonamenti, promozione*
Marsilio Editori S.p.a.
Marittima Fabbricato 205
30135 Venezia
Tel. 041-2406511
Fax 041-5238352

Stampato da La Grafica & Stampa editrice s.r.l., Vicenza

Registrazione del Tribunale di Roma n. 975 del 17 giugno 1949
Dir. resp.: Lino Micciché

*Responsabile attività editoriali*
Ornella Mastrobuoni


ISBN 88-317-7479-4

*In copertina*
*I lupi dentro* di Raffaele Andreassi.
Ritratto del regista dipinto da Vandino Daolio (particolare)

Bianco & Nero

SOMMARIO 4/2000

Foto Mario Benvenuti

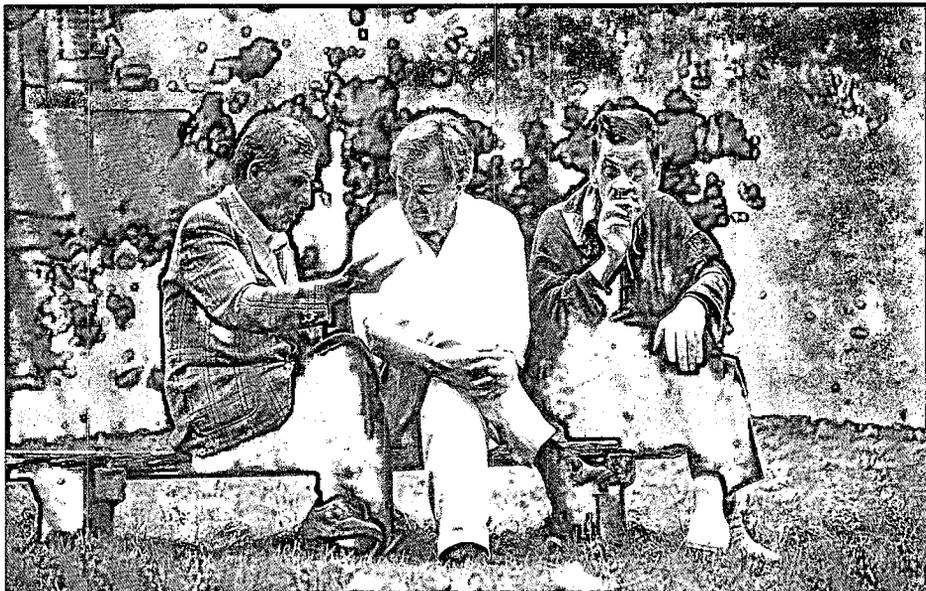
Pio Gianelli (a sinistra) in *Tiburzi* di Paolo Benvenuti

# Fuori dal coro
## Agosti, Andreassi e Baldi

*Callisto Cosulich*



Il periodo confuso e contraddittorio, che da vent'anni a questa parte vive il cinema italiano, si riflette in modo speculare nei commenti degli esperti e degli addetti ai lavori. Alternativamente si suonano le campane a morto o si ravvisano chiari segni di rinascita; oppure ci si scandalizza per la presenza a un festival di film ritenuti indegni di figurare in una competizione internazionale; ma poi, a distanza di qualche mese, si protesta perché qualche altro festival non ha accettato film italiani in concorso. Inoltre, si mescolano con molta disinvoltura le ragioni economiche con le esigenze estetiche, tant'è vero che da parte di alcuni ci si domanda se non sia più saggio destinare contributi e premi statali alle imprese, anziché ai film e ai loro autori. I più prudenti sostengono che «qualcosa si muove», frase ambigua ma non priva di significato, poiché fa pensare al fenomeno naturale del bradisismo, col quale si usa indicare i lenti movimenti di abbassamento o innalzamento di parti più o meno estese della crosta terrestre. Chi scrive che «qualcosa si muove» in genere avverte, o auspica, l'innalzamento del nostro cinema; ma potrà smentire tale interpretazione di fronte a un evidente, improvviso abbassamento. Si dirà che in ultima analisi possiamo ricorrere alle statistiche. E magari consolarci al pensiero che dopotutto, tanto negli anni '90 quanto negli anni '80, si sono prodotti tra i dieci e i venti film di alto livello, nonché alcune stimolanti opere prime. Ma i numeri in questi casi contano sino a un certo punto, poiché il bilancio non si misura sulla quantità di film buoni e cattivi, bensì sulle linee di tendenza che i film esprimono, su quel che muore e quel che nasce o, nella fattispecie, s'intravede nascere. Perdipiù il confronto è meglio proporlo, non con il nostro passato, ma con ciò che parallelamente nasce e si afferma all'estero, con le linee di tendenza espresse parallelamente dalle cinematografie degli altri paesi.

In uno scenario mondiale, che vede aprirsi sempre più la forbice tra il cinema che persegue, magari con autori di altissimo prestigio, obiettivi primariamente commerciali, e il cinema che invece accentua la volontà di personalizzare il proprio linguaggio, puntando più sulla risonanza ai festival che sulle abitudini e i desideri del comune spettatore, i film italiani

Remo Girone (al centro) ne *La seconda ombra* di Silvano Agosti



sembrano nella maggioranza dei casi seguire una linea mediana, con la conseguenza di scontentare e gli uni e gli altri: troppo fragili per ambire a risultati economici di dimensione mondiale; troppo prudenti per scuotere l'attenzione dei frequentatori di festival, che costituiscono una infima minoranza e tuttavia favoriscono come nessun altro l'ingresso al "salotto buono" del cinema d'autore. Questa prudenza affligge in particolare il nostro cinema giovane, reso ancor più fragile da una cronica penuria di mezzi. Va così a finire che la maggioranza delle opere prime sembra composta da esercitazioni scolastiche: roba che dovrebbe rimanere a disposizione tutt'al più degli allievi, degli addetti ai lavori e degli eventuali curiosi. Se ciò dipendesse da una strategia industriale, dovremmo concludere che si tratta di una politica sbagliata. Sarebbe più logico, infatti, spronare al filmetto (girato in 16mm, senza luce artificiale, cinepresa in spalla, suppergiù secondo gli articoli del "Dogma" di Lars von Trier, per intenderci) i cineasti di lunga esperienza, mentre ai debuttanti varrebbe la pena affidare grosse produzioni, con un forte controllo da parte del committente, buoni attori e buoni tecnici. Ci soccorre in questa opinione, paradossale solo in apparenza, l'esempio offerto dalla musica, dove vediamo sempre più spesso i grandi direttori impegnarsi con orchestre di giovani, mentre è ovvio che, se puta caso a un direttore alle prime armi venisse chiesto di dirigere una volta tanto la Filarmonica di Berlino, il risultato sarebbe comunque degno di rispetto.

Ciò premesso, non deve meravigliare se in quest'ultimo scorcio di tempo i film più liberi dai condizionamenti dettati dal fantasma del

"grande pubblico", meno succubi della prudenza che di solito informa il linguaggio del nostro cinema giovane, ci sono stati offerti da cineasti di mezza età, usi a esprimersi fuori dal coro, fedeli alla loro visione del mondo, ai loro desideri, diciamo pure alle loro ossessioni. Di Tonino De Bernardi, il cui primo "film di mercato", *Appassionate*, è stato in concorso nel 1999 alla Mostra di Venezia, si è già parlato a lungo qui e altrove. Perciò ci basta averlo citato. Gli altri tre, che vorremmo invece prendere in considerazione, sono Silvano Agosti, Raffaele Andreassi e Gian Vittorio Baldi, autori rispettivamente de *La seconda ombra*, *I lupi dentro* e *Il temporale*. Il film di Agosti circola per iniziativa dell'autore, che – com'è sua abitudine – cura di persona la distribuzione, anche se a rigore il compito dovrebbe spettare all'Istituto Luce. I film di Andreassi e di Baldi, invece, al momento di stendere queste note, attendono ancora di apparire sugli schermi.



Dei tre cineasti, Agosti, pur permanendo ostinatamente ai margini della «macchina cinema»[1], è quello che con maggiore frequenza fa parlare di sé. Parafrasando il titolo di un noto romanzo di Hrabal, potremmo dire che la sua è una clandestinità molto rumorosa. Dopo essere cresciuto in un ambiente, che viene da immaginare cattolico, il patto di amicizia contratto con Marco Bellocchio durante la permanenza al Centro Sperimentale lo porta a fare dei conti un po' sommari con le proprie origini. L'esperienza vissuta fra il '74 e il '75, durante le riprese e il montaggio di *Nessuno o tutti/Matti da slegare*, lo straordinario film collettivo girato nel manicomio di Colorno dallo stesso Agosti, insieme a Bellocchio, Stefano Rulli e Sandro Petraglia, determina una svolta decisiva nella sua attività. Si può dire che i "matti" lo hanno aiutato a conoscere meglio se stesso, a dare un indirizzo più razionale al proprio lavoro, a portare le sue istanze morali sul piano della concretezza operativa. E, infatti, da anni il suo impegno non si limita più al set e alla moviola, ma si estende alla contabilità, alla circolazione dei prodotti, suoi e di altri, alla sala e alla cabina di proiezione. Da quel momento, inoltre, Agosti ha alternato con una certa regolarità la fiction al *cinéma vérité*, distinguendo nettamente sul piano del linguaggio le due pratiche, in modo da non confonderle mai, nonostante la loro contiguità sul piano tematico. Niente *docudrama*, quindi, o altre forme espressive, in cui il confine fra realtà documentale e fantasia risulti incerto e di difficile decrittazione.

Ma sotto certi aspetti il suo ultimo film, *La seconda ombra*, tende a superare la dicotomia. I "matti" vi rievocano, mimandolo come in un *happening*, l'episodio cruciale della loro vita di pazienti: l'abbattimento del muro di cinta del manicomio di Gorizia, cioè il muro che separava inesorabilmente il loro mondo dal mondo dei "sani di mente". Fu la coraggiosa iniziativa di Franco Basaglia, i cui felici risultati favorirono la promulgazione della legge 180, a decretare la chiusura dei vecchi manicomi, di quelle ca-

Il fantoccio di Ligabue ne *I lupi dentro* di Raffaele Andreassi



mere di tortura, dove – come dice nel film un paziente che le sperimentò – il ricoverato, per sopravvivere come essere umano, doveva aggrapparsi alla sua «seconda ombra», quella che custodiva la sua diversità. Forse era fatale che Agosti s'incontrasse con la figura di Basaglia, a quindici anni dalla scomparsa dello psichiatra. Ci sono innegabili affinità nel modo d'intendere le rispettive missioni (perché è indubbio che per Agosti il cinema è il ponte che collega il mezzo al fine, oggetto ludico e, insieme, missione). Li unisce la comune volontà di sviluppare sul piano concreto le proprie convinzioni teoriche: Agosti apre un cinema per poter dialogare direttamente con gli spettatori; Basaglia demolisce le mura del manicomio convinto che la follia sia un problema di tutti e che il problema della follia possa trovare una sia pur fragile soluzione solo dando voce alla follia stessa (non a caso *Nessuno o tutti/Matti da slegare* si situò su questa lunghezza d'onda parecchio tempo prima che la "180" venisse approvata).

*La seconda ombra* vuole perciò essere anche un contributo alla memoria di Basaglia, che tuttavia non viene mai nominato col proprio nome e cognome, per rispetto nei suoi confronti e per non trasformarlo in "santino". Agosti chiama il personaggio semplicemente «il direttore» e lo affida a un professionista (l'ottimo Remo Girone), che con lodevole umiltà cerca di non distinguersi più di tanto dai "matti" che lo circondano. Inoltre il film non fa menzione della rovente battaglia che fu sostenuta per l'approvazione della "180" e questo, tutto sommato, è un bene: il pamphlet spettacolar-politico, già discutibile all'epoca dei fatti narrati, oggi subisce il degrado del dibattito partitico, cui stiamo quotidianamente assistendo. *La*

*seconda ombra* si conclude con la rievocazione del picnic che festeggiò l'abbattimento del muro: un teatrino che mette in scena il lieto fine, dunque, ma lascia aperta la questione della fragilità di una legge che non sempre e non ovunque ha avuto una retta applicazione. Senza contare che rimangono, sebbene invisibili, le gabbie che racchiudono gli esseri umani; anzi, è proprio la loro invisibilità che le rende invalicabili. Così recita l'epigrafe di un racconto di Silvano Agosti, *L'assassino*, che non stonerebbe in calce a *La seconda ombra*.

Proprio a conferma della invisibilità e della invalicabilità delle gabbie, potremmo proporre le immagini strazianti del carnevale festeggiato in un cronicario della Bassa Padana, popolato da anziani e da dementi, per l'occasione tutti in maschera. È una sequenza de *I lupi dentro*, un titolo, quello del film di Andreassi, che sembra esprimere con altri termini il concetto della «seconda ombra», della «interiorità illegittima», come l'ha definita Roberto Escobar sulle pagine de «Il Sole-24 Ore»[2]. In quella sequenza Andreassi descrive il presente di una contrada, dove alcuni "matti" sono da sempre slegati e vivono una vita randagia sulle rive del Po, facendo i rubagalline col calar della nebbia, ma anche suonando la chitarra nelle osterie, oppure dipingendo i loro quadri *naïfs*, che ritraggono il più delle volte natura e soggetti immaginari, frutto di una fantasia stimolata magari da qualche bicchiere di Lambrusco. Nessuna fregola sociologica nella descrizione di questa umanità che si è asserragliata in un esilio senza compromessi e di cui ad Andreassi non interessano le cause: gli basta amarla, questa umanità, amarla come poeta e come pittore, prim'ancora che come cineasta. La Bassa Padana gli è entrata nel cuore, sostituendo il natio Abruzzo, che aveva descritto in un libro di poesie (*Paesi del cuore*, per l'appunto) pubblicato da Cappelli nel 1959. Ma nel frattempo egli era già passato dalla penna alla macchina da presa, con un'intensa, singolare attività documentaristica, la quale ha brillato di luce pressoché solitaria in un panorama assai poco luminoso, come quello offerto allora dal cortometraggio italiano.

Comunque *I lupi dentro* non è soltanto un viaggio nel presente di quelle regioni. Le immagini di Andreassi legano in modo indissolubile il presente al passato, richiamandosi anche alle trascorse peregrinazioni del regista, che proprio lì aveva girato i suoi documentari più belli. Il suo diviene pertanto un viaggio nel tempo, oltre che nello spazio: la ricerca di un tempo, che non è perduto, ma che continua a coesistere (sia pure malamente) con i segni più invadenti della modernità. Quasi per sottolineare la estrema personalizzazione di questo viaggio, il suo essere assolutamente estraneo ai codici dell'antropologia culturale che, per mantenere la loro correttezza scientifica, esigerebbero una esposizione il più possibile anonima, Andreassi interviene con la propria voce, così diversa da quella dei dicitori televisivi, a fare domande, a sollecitare la memoria dei presenti, a far loro ripetere ciò che ricordano dei personaggi nel frattempo scomparsi.

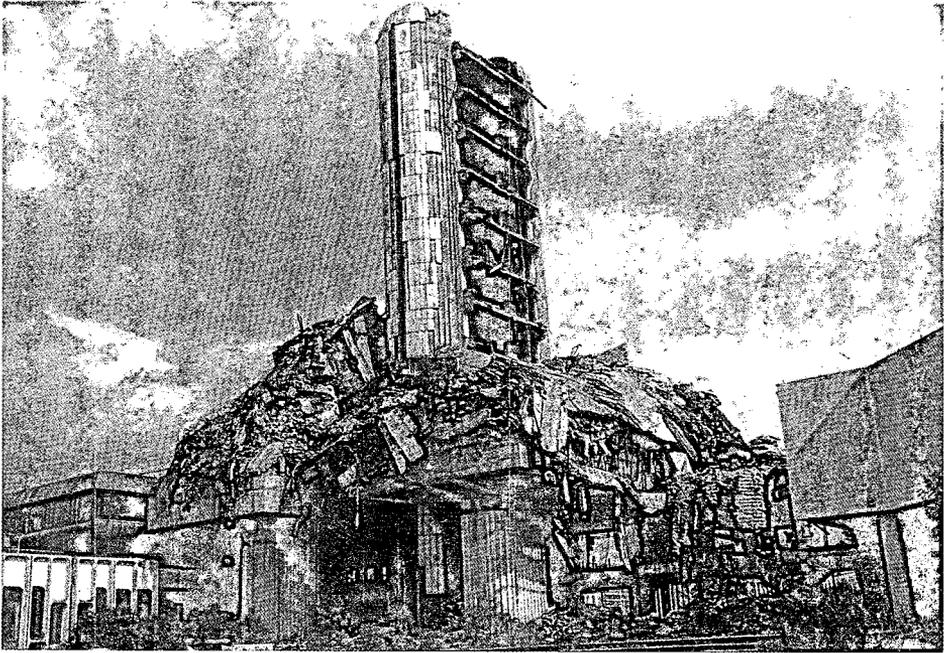
Come – ad esempio – l'ormai mitico Ligabue, che il regista aveva a suo tempo pedinato a lungo, ritraendolo all'opera in due documentari: *Lo specchio, la tigre e la pianura* (1960) e *Antonio Ligabue, pittore* (1965).

*I lupi dentro* è un film che a nostra memoria non vanta precedenti, né al cinema né in televisione, anche se qualcuno, a leggere queste righe, potrebbe trovargli una sia pur vaga affinità con *Chi legge? Viaggio lungo il Tirreno*, compiuto nel '60 da Soldati e Zavattini, inviati dalla RAI a scoprire se e cosa leggono gli italiani. Né vale paragonarlo a *Lungo il fiume*, il lungometraggio documentario che Ermanno Olmi girò nel '91. Il Po di Olmi e il Po di Andreassi sono due fiumi diversi: non si somigliano affatto. Olmi si specchia nelle acque del Po per conoscere meglio se stesso, per soddisfare la propria sete di religiosità. La sua polemica ambientale conduce a una conclusione che è ottimistica solo perché trova la ragione d'essere nella trascendenza. Se il Po resiste all'opera degradatrice dell'industria, lo deve alla insopprimibile forza della natura, che è la prova della presenza e saggezza di Dio: una componente del mistero che presiede alla vita. Nella tensione religiosa che pervade il film, l'importanza dell'uomo tende quasi a sparire. Essa è invece preminente in tutti gli aspetti nel film di Andreassi: positivi, negativi, o semplicemente bizzarri. Per sua natura Andreassi è soprattutto curioso: curioso come lo può essere non soltanto un uomo di cinema, ma anche un semplice narratore che stila il suo diario di viaggio, o addirittura un pittore che tenta di fissare sulla tela il campionario umano che gli passa davanti. È la curiosità che troviamo all'origine dei suoi più impegnativi progetti, realizzati o meno: una curiosità dettata, ora da una semplice immagine, ora da una particolare situazione. In *Flashback* (1969), il suo primo lungometraggio incentrato su di un'unica vicenda, è stata la lettura sui giornali della scoperta dello scheletro in uniforme di un soldato tedesco, ritrovato nel tronco di un albero. Nel progetto abortito di trarre un film da *Morte di un inquisitore* di Leonardo Sciascia, era l'immagine dell'inquisito, Fra Diego La Matina, che riesce d'improvviso a recidere le catene e a colpire con le manette il cranio dell'inquisitore. Nel film a episodi del 1963, *I piaceri proibiti* (titolo imposto dalla distribuzione in sostituzione dell'originale, più appropriato *L'amore povero*), lo stimolo era partito dal racconto fattogli casualmente da una prostituta, depositaria della privacy di un cliente, che la pagava solo perché stesse a sentirlo snocciolare la litania dei suoi crucci famigliari.

Ne *I lupi dentro* spunti del genere debbono essere stati plurimi. Si può immaginarli nel lento, suggestivo procedere delle tre ore di durata del film, nell'alternarsi di paesaggi reali e paesaggi dipinti, di riprese in diretta e foto d'epoca, di spezzoni di vecchi documentari e video amatoriali, come quello che rimane l'unica testimonianza esistente dei funerali di Ligabue. Il tutto fuso in una ineccepibile armonia, che realizza alla perfezione lo "spazio filmico" postulato da Rohmer nella *thèse de doctorat de*

Un quadro di Udo Toniato ne *I lupi dentro*



*3° cycle*, che l'autore di *Le rayon vert* sostenne nel 1972 alla Sorbona[3]. Si può anche dire che *I lupi dentro* rappresenta il termine del lungo e intermittente tragitto compiuto dal film sull'arte, il viaggio che lo ha portato dalle primitive finalità pedagogiche a una funzione specificamente cinematografica: percorso iniziato con *Racconto da un affresco* (1941) di Emmer & Gras, inserendo lo schermo nel quadro e facendo così scomparire la cornice; proseguito col *Van Gogh* (1948) di Resnais, dove il regista usava le tele per arditi campi e controcampi, ammissibili grazie alla totale corrispondenza tra l'arte e la vita del pittore; allungato ancora da *Le mystère Picasso* (1956) di Clouzot, dove s'indaga per l'appunto sul "giallo" della creazione artistica, filmandola in tempo reale. Andreassi, nei suoi documentari su Ligabue (e non solo in quelli), rompe il cordone ombelicale che fino ad allora legava il pittore alle sue tele, filmando momenti della sua vita, l'adattamento al proprio ambiente, nel caso specifico la sua diversità. C'è una sequenza di *Antonio Ligabue, pittore* che Andreassi inserisce per intero nel suo nuovo film, trasformandola in oggetto dei nuovi ricordi. È quella del timido approccio sentimentale che il pittore cerca di stabilire con la cameriera di un bar da lui frequentato. Il confronto con una scena di contenuto analogo filmata da Agosti ne *La seconda ombra* (la scena d'amore fra due ospiti dell'ospedale psichiatrico di Gorizia finalmente "liberato", amore appena suggerito, fatto di timidi sguardi e di un quasi impercettibile accostamento fra i due corpi) dà la misura della

*Il temporale* di Gian Vittorio Baldi

profonda differenza esistente fra i due autori, nei rispettivi atteggiamenti verso i propri personaggi e, naturalmente, nel modo di usare la cinepresa. Quello di Andreassi sembra un pezzo di puro *cinéma vérité*: si tratta di una scena almeno in parte costruita, dove la cameriera non è una cameriera, ma semplicemente una donna che si presta alla parte, mentre Ligabue è probabile che da un certo momento in poi perda la consapevolezza della finzione, finisca per ignorare la presenza, del resto discretissima, della cinepresa, e viva dunque per intero, nel profondo del suo essere contorto, la situazione in cui si trova. Di conseguenza lo spettatore si trova pure lui diviso, come la scena cui sta assistendo; prova tenerezza e, nel contempo, un sottile sentimento di vergogna: tenerezza nei confronti dell'indifeso candore di Ligabue; vergogna per sentirsi in certo qual modo nei panni di un indiscreto *voyeur*. La scena de *La seconda ombra*, invece, non lascia adito a equivoci: intende essere pura finzione e lo sbandiera ai quattro venti con il movimento della macchina da presa che si accosta lentamente ai due innamorati sulla panchina, per fermarsi poi a una certa distanza, col dovuto rispetto per i sentimenti che animano la coppia. Non sappiamo se i due ospiti dell'ospedale psichiatrico recitino o facciano sul serio; però ci piace crederlo, come ci piace credere all'amore di Rick e Ilsa in *Casablanca*, anche se sappiamo che nella realtà tra Bogart e la Bergman non esiste neppure l'ombra di un simile sentimento. Agosti applica sino in fondo i codici della fiction, sebbene nel suo ultimo film essi

*Il temporale*



paiono messi in ombra dalla presenza sommessa della regia, che in altre opere, invece, tendeva anche troppo a metterli in mostra[4].

Quanto a *Il temporale*, infine, "spiazzante" è l'aggettivo che più si addice a definire il film di Gian Vittorio Baldi. E spiazzante lo è a diverse letture. La prima, a saperlo un film su Sarajevo e sulla tragedia della Bosnia, così come è stato annunciato dai mass media. A questo punto scatta immediatamente il ricordo di tanti film che, più o meno direttamente, hanno affrontato lo stesso argomento: da *Underground* a *Lo sguardo di Ulisse*, da *For Ever Mozart* a *Il cerchio perfetto*, ivi compresi i nostri *Teatro di guerra* e *Il carniere*. Sono ricordi che mettono in moto una rete di riflessi condizionati; ma questi riflessi, alla visione de *Il temporale*, vengono uno dopo l'altro cancellati, provocando un certo senso di frustrazione, poiché in Baldi non ritroviamo i motivi che nel bene e nel male ci avevano colpiti nei film precedenti: la dirompente vitalità di Kusturica; la riflessione di Anghelopulos sulle tragedie del "secolo breve"; il disincantato di Godard nel sottolineare le incapacità d'intervento della cultura; il gemellaggio che i teatranti napoletani di Martone tentano inutilmente di stabilire fra la loro città e Sarajevo; il dramma di chi, la tragedia, l'ha vissuta sul posto (Kenović) e di chi vi è stato coinvolto per caso (i "vacanzieri" di Zaccaro). Il secondo motivo di disorientamento lo si vive, vedendo *Il temporale*, dopo avere scorso la sinossi contenuta nel press-book che lo accompagna: una diligente esposizione di fatti e descrizione di personag-

gi, che il film s'incarica di sconvolgere, alterando la cronologia degli avvenimenti, ritornando periodicamente su alcune immagini, introducendo qua e là delle sequenze oniriche, ricapitolando l'evento centrale da quattro diversi punti di vista, come in *Rashomon*. Terzo: lo stupore causato dall'uso dei dialetti italiani messi in bocca ai personaggi, per esprimere la molteplicità delle lingue che si parlano in Bosnia. E Sarajevo? La capitale della Bosnia è presente solo in alcune foto, che forse sono fermi di fotogramma e che il film chiama «finestre». Sembrano gli intervalli adottati da Lars von Trier per capitolare la vicenda de *Le onde del destino*. Anche Baldi si fa seguace di quel "Dogma 1995" che ha già tanti proseliti in campo internazionale? Parrebbe di sì, tenendo anche conto dell'ordine perentorio, che Baldi ha impartito al direttore della fotografia Stefano Coletta, di buttare lampade e padelle, avvalendosi della sola luce naturale. E ancora: l'uso costante, ostinato, della macchina a mano; la decisione di girare il film in sequenza, seguendo l'ordine previsto dal copione; la conseguente, drastica riduzione del montaggio, realizzato più in ripresa che in moviola. Ma, a ben guardare, Baldi queste procedure le aveva inventate oltre un trentennio fa, fin dall'epoca di *Fuoco!* (1968). Così come la riduzione a teatrino dei fatti di cronaca e degli eventi entrati nella Storia: il Sessantotto, imballato nel nudo appartamento del protagonista di *Fuoco!*; l'anarchia del potere esercitata dai fascisti di Salò, che si manifesta nel chiuso di una sgangherata corriera azionata a carbonella (*L'ultimo giorno di scuola prima delle vacanze di Natale*, 1974); *ZEN-Zona Espansione Nord* (1988), il penultimo film di Baldi sull'assistenza sociale della Chiesa nel quartiere più malfamato e degradato di Palermo, non girato sul posto, ma in un appartamento ricostruito in studio a Cinecittà; vicende ridotte all'osso; obiettivo addosso ai personaggi, che agiscono senza dare spiegazioni che vadano oltre i loro atti. Sono gli atti in sé a parlare, a suggerire un certo discorso, così come le *locations*. E in definitiva è la *location* a divenire la vera protagonista de *Il temporale*, dove il rombo del tuono sostituisce il crepitio delle armi. Il film si svolge quasi tutto nell'abitazione di patron Sveto, l'usuraio che ha perso l'uso delle gambe, la cui dimora si erge ai confini tra la città assediata e le postazioni degli assedianti, tra un fiumiciattolo, un fontanone quasi privo di acqua e una fossa comune trasformata in rozzo cimitero, l'incrocio di quattro etnie, quattro religioni (e quattro versioni della stessa vicenda: la morte di Blanka, Giulietta che confida in un Romeo quanto mai infido e che, agli occhi di Sveto, rappresenta l'immagine astratta della purezza).

*La seconda ombra*, *I lupi dentro*, *Il temporale*: tre film tanto diversi dalla produzione corrente d'autore e non; tre film che possono lasciare anche perplessi ma che meriterebbero un'analisi testuale di cui queste righe vogliono essere soltanto la premessa. Quanti sono oggi i film italiani che meriterebbero lo stesso trattamento?

1. Il termine «macchina cinema» non è scelto a caso: è il titolo che Agosti, Bellocchio, Rulli e Petraglia hanno dato a un programma televisivo in cinque puntate, che intendeva illustrare il mondo del cinema e chi lo sogna, l'industria e il mito. Fu anche motivo della separazione dei quattro che non riuscirono a trovare una comune intesa nel rappresentare, appunto, la «macchina cinema». Stando a Rulli, per Marco il problema era misurarsi con l'industria per strapparle la possibilità economica di creare; Silvano invece credeva solo al cinema indipendente, anticapitalistico a oltranza, artigianato puro. È rimasto fedele alle sue convinzioni.
2. Roberto Escobar, *Basaglia il coraggio di abbattere i muri*, «Il Sole-24 Ore», 21 maggio 2000, p. 46.
3. La troviamo tradotta da Michele Canosa e Maria Pia Toscano in un volume edito nel 1985 da Marsilio col titolo *L'organizzazione dello spazio nel "Faust" di Murnau*.
4. Si pensi, in *Quartiere* (1987) e *L'uomo proiettile* (1995), all'illuminazione di tipo quasi hollywoodiano, così poco abituale nei film che si fregiano della loro indipendenza.



**La seconda ombra**
*Regia, sceneggiatura, fotografia, scenografia, montaggio*: Silvano Agosti; *musica*: Nicola Piovani; *fonico di presa diretta*: Antonio Ricossa; *interpreti*: Remo Girone, Victoria Zinny; *produzione*: 11 marzo cinematografica; *origine*: Italia, 2000; *distribuzione*: Istituto Luce; *durata*: 84'.

**I lupi dentro**
*Regia, fotografia* (16mm gonfiato a 35mm), *montaggio, operatore di macchina, testi, sceneggiatura e voce di commento*: Raffaele Andreassi. *Interpreti*: i pittori naïf Elena Guastalla, Adele Casoli, Udo Toniato, Vandino Daolio, Serafino Valla Gandi, Antony Carbone, Giovanni Miglioli. Brani tratti dai seguenti film di Andreassi: *Il cuore in gola* (1958), *Piangere* (1959), *Il puledrino* (1959), *Lo specchio, la tigre e la pianura* (1960), *Il fiume secco* (1961), *Nebbia* (1961), *Bruno Rovesti, il pittore contadino* (1963), *Antonio Ligabue, pittore* (1965), spezzoni di un lungometraggio degli anni '80, non terminato, che doveva intitolarsi *Il respiro della terra*.
*Produzione*: Mario Cavazzuti per Union Contact; *origine*: Italia, 1999; *durata*: 180' ca.
*Riprese*: rive del Po e dintorni, i paesi emiliani di Gualtieri, Guastalla, Luzzara, Reggiolo e i paesi lombardi di Dosolo, Pomponesco, Viadana.

**Il temporale/Nevrijeme**
*Regia, soggetto e sceneggiatura*: Gian Vittorio Baldi; *direttore della fotografia*: Stefano Coletta; *scenografia*: Leonardo Scarpa; *costumi*: Rita Asirelli; *suono in presa diretta*: Gaetano Carito; *musiche e architettura sonora*: Gian Luca Baldi; *montaggio*: Giancarlo Cersosimo.
*Interpreti*: Miodrag Trifunov (*Sveto*), Asja Makarević (*Blanka*), Roberta Caroli (*Djula*), Gian Guido Baldi (*Ante*), Nicolas Perroni (*Suljo*).
*Produzione*: Harold S.r.l. in collaborazione con RAI-Cinema; *produttore esecutivo*: Roberto Buttafarro; *organizzatore*: Carlo Pasini.
*Distribuzione*: Academy; *origine*: Italia, 2000; durata: 105'.
*Riprese*: Sarajevo e Premilcuore, in provincia di Forlì.

# Paolo Benvenuti: il fascino della verità

*Tullio Masoni*

16

Fra le tante strade che portano al cinema, quella imboccata da Paolo Benvenuti quasi trent'anni fa è senza dubbio fra le meno usuali. Benvenuti non è mai stato un cineasta di professione ma piuttosto un autore part-time; o, come lui stesso ama scherzosamente ripetere, un regista in prestito. Sarebbe tuttavia un errore imperdonabile scambiarlo, anche solo per un momento, con il dilettante; peggio ancora con il cine-video-maker ansioso di mostrarsi.

In coerenza con le scelte degli inizi («Sapevo di non aver niente da dire, perciò mi restavano le scoperte da offrire agli amici in dono»), egli lavora nei "tempi di vita"; impiega mesi per un progetto e anni per portarlo a termine. Così la sobria armonia di ogni suo film, giunto sullo schermo dopo essere stato preso e ripreso, provoca insieme ammirato stupore e ansia "augurale". Chi, fra coloro che conoscono l'opera di Benvenuti – pochi, purtroppo, anche fra gli specialisti –, non vorrebbe vedere presto il film sulla strage di Portella della Ginestra? È quest'ultima un'idea che il regista coltiva da quando era impegnato presso la scuola di Danilo Dolci:

> Col materiale che Danilo custodiva e le piste che mi aveva indicato prima di morire si potrebbe fare un film fondamentale sulla storia d'Italia dal dopoguerra a oggi.

L'avventura di Paolo Benvenuti comincia davvero dopo l'esperienza con Rossellini sul set de *L'età di Cosimo de' Medici* (1972). Il giovane artista era assistente volontario e l'incontro col maestro lo avrebbe indelebilmente segnato:

> Rossellini sembrava uno a cui non importa niente di nessuno, però dietro questa apparenza c'erano pazienza, umiltà e rigore. L'ho visto fare cinquanta volte uno stesso movimento di macchina: era un carrello indietro che partiva da un dettaglio, una natura morta, un cesto di frutta e dei personaggi intorno a un tavolo, per allargarsi fino a un totale. Tutto doveva avvenire in un certo modo. A Rossellini non importava se la luce non era bella, ma quel movimento di macchina era un'equazione che doveva tornare[1].

Già nel contrasto fra «noncuranza» e rigore, cioè fra due diverse ragioni di stile, si coglie un carattere che nel lavoro di Benvenuti emerge sempre con forza. L'equazione, in fin dei conti, corrisponde alla scoperta che qualche anno più tardi il regista toscano avrebbe compiuto lavorando con Danièle Huillet e Jean-Marie Straub:

> Ho capito che l'unico punto di vista giusto è quello che dà il maggior numero di informazioni sulla cosa che vuoi raccontare. [...] Quel punto di vista è anche il più bello; la bellezza è il premio che la realtà dà per aver scoperto il punto di vista giusto[2].

C'è un'altra immagine, ancora da Rossellini, che vale la pena di riprendere a proposito della poetica di Benvenuti e del rapporto che egli vuole stabilire con la Storia: «Io sono un asino» gli disse un giorno il maestro per spiegare la propria curiosità. «Sai quando gli asini si strusciano per terra? Quando si alzano gli restano attaccati addosso rametti, fili d'erba». Come dire che non può darsi conoscenza escludendo la passione; o che il rigore non può mai rinunciare all'abbandono. Dopo di che bisogna aggiungere subito che il rapporto con la Storia, rivissuto con speciale proprietà da Benvenuti quando è di scena l'elemento femminile (su questo tornerò più avanti), diventa metodo di ricerca *tout court* e soprattutto sintesi. Lo rilevava assai lucidamente Goffredo Fofi nel commentare gli esiti di *Tiburzi*:

> La perlustrazione [...] è ostinatamente, minuziosamente, realisticamente storico-geografica insieme, come Tiburzi esigeva, bandito di strada e di macchia, di forra e di grotte, di casolari e di rocche, dentro un paesaggio di natura e civiltà, transfuga dal secondo ma obbligato ad agirvi[3].

Insomma Benvenuti pone la questione della Storia contro le «maniere» che hanno ingabbiato la ricerca in un materialismo solo positivista e volgare.

> È proprio la confluenza fra il mondo reale della storia e quello concreto della natura – continua Fofi – a produrre il mito, storico e antistorico insieme, del "brigante". E l'astuzia del regista sta allora nel collocare le spie del mito dentro i luoghi della storia, ad accostare e scostare il mito, a leggerlo criticamente bensì aderendo alle sue ragioni o volendole assumere[4].

Visto così *Tiburzi* (1996), che arriva come terzo lungometraggio e interrompe la costruzione del trittico formato da *Il bacio di Giuda* (1988), da *Confortorio* (1992) e dall'ancora embrionale *Gostanza da Libbiano*, porta davvero a compimento l'assimilazione dell'esperienza fatta da Benvenuti con Huillet-Straub. Come in ogni processo che arriva alla sintesi vera, ciò avviene nella forma del distacco: se *Il bacio di Giuda* teneva la lezione huillet-straubiana "a vista" e *Confortorio* la sospendeva intenzionalmente, *Tiburzi* ne recupera, con estrema libertà, le "regole" irrinunciabili e la poetica.

Foto Mario Benvenuti

Pio Gianelli ne *Il bacio di Giuda*

Ecco allora, esposta compiutamente, la ragione di stile che il regista cercava. Da un lato il documentario, inteso non come genere ma come metodo di racconto, dall'altro la reinvenzione e, in ultima istanza, il piacere estetico.

Benvenuti preferisce usare testi autentici d'archivio, cioè costruirsi un involucro con la verità del documento immodificabile. Definisce *Confortorio*

> un documentario sui meccanismi del potere così come *Il bacio di Giuda* è un documentario sul Vangelo [...]. Non condivido questa distinzione col film a soggetto. *Germania anno zero* ad esempio è il più bel documentario sulla Germania del dopoguerra. C'è la testimonianza di un'epoca storica, c'è il lavoro sui volti, sugli attori, su spazi e ambienti veri.

Una simile preferenza per il testo immodificabile, cioè per il rispetto "letterale", farebbe pensare alla scommessa, difficile e vinta, affrontata dal Rohmer de *La Marquise d'O*... In verità l'ambizione dei due autori, quando la si interpreti come ricerca drammaturgica libera, pur se costretta in osservanze testuali rigide, è affine. La materia scelta da ciascuno, però, sembra tale da indurre percorsi differenti: Rohmer scopre, rivela o inventa gli im-

pliciti del testo specchiandolo in una nuova, possibile sintassi; Benvenuti converte il gioco in modo che, alla fine dell'esperimento, si traduca in "celebrazione etica" della fatalità. Non a caso la fedele sceneggiatura dal Vangelo di Matteo gli suggerisce il ruolo primario di Giuda non solo per la chiave tragica, ma anche per quella, umanistica, del dubbio e del rischio.

> Lo sviluppo del pensiero, proposto lungo l'arco del film – scriveva a suo tempo Virgilio Fantuzzi –, parte dall'insegnamento di Gesù sulla necessità di ritornare bambini, enunciato dapprima in maniera enigmatica e successivamente esposto in termini sempre più chiari come rinuncia alle proprie certezze. Questo itinerario viene proposto da Gesù ai suoi ascoltatori in un contesto di totale incomprensione da parte degli apostoli, i quali, con la sola eccezione di Giuda, sono presi da altre mire...[5].



La fenomenologia di Benvenuti ricorre, insomma, all'austerità dei testi per mutare il gioco linguistico in congegno, ossia per tradurre il documento in drammaturgia complessa e al medesimo tempo dimostrativa.

*Confortorio,* a proposito, era apparso a Gianni Volpi come il racconto di una funzione: «La macchina della pietà di un'istituzione forte, autoritaria, ideologicamente inflessibile»[6]. Potrei aggiungere che questo ingranaggio è come collaudato da Benvenuti nello stesso farsi filmico e nella perfetta coincidenza del tema coi modi formali scelti per trattarlo. *Confortorio* presenta subito, infatti, una macchina in primissimo piano, un orologio che scandirà la nottata, il tempo ultimo concesso ai condannati per salvare la loro anima.

Il regista, poi, racconta attraverso raffinate manipolazioni dello spazio, in cui incorpora tracce pittoriche diverse – Piranesi, Caravaggio, il '600 barocco, Rembrandt – senza però fissarle nella citazione fredda. Anzi si potrebbe parlare di una pittura che agisce scenograficamente, combinandosi, talvolta, con effetti di astrazione, di manifesta virtualità, e di una scenografia mobile fra schiacciamento e profondità, ma sempre riportata all'ossessione del chiuso. In altri termini pittura "solubilizzata", come avrebbe detto Bazin, e trasfigurazione teatrale rinviano una all'altra per convergere nella sostanziale immodificabilità, cioè nell'equivalenza di un tempo che si muove e varia per durata attraverso le forme, e di un tempo bloccato nella sua regola inesorabile.

Come dire che Benvenuti organizza una macchina drammaturgica per descrivere una macchina di potere. Sta in questo tormentato dibattersi nelle forme (e nelle ideologie che le sottendono), oltre che nei cambiamenti di distanza e durata – lo stesso accade, per scopi diversi, con l'alternanza di Storia e Mito in *Tiburzi* – il valore dialettico del cinema di Benvenuti. Ciò che consente, per dirla ancora con Volpi, un avvicinamento della storia lontana e addirittura un suo coniugarsi col presente.

L'attualità del cinema di Benvenuti, se c'è del vero in quanto appena detto, va individuata in una originale collocazione tra le urgenze di una non-fiction destinata a cambiare l'immaginario del prossimo futuro, e la

comunicativa "spettacolare" della tradizione. Cinema di non-fiction nella sostanza e nei presupposti teorici, il suo è anche cinema di fiction nel cosciente ma "abbandonato" uso di certe convenzioni formali.

Il prossimo futuro chiederà probabilmente sia l'innovazione della non-fiction che una fiction di alto livello. È accaduto e accade ancora col romanzo; potrebbe accadere con i travagli mediante i quali l'audiovisivo contribuirà a indicare i nomi e i volti del terzo millennio.

Da più parti si è osservato che il cinema di Benvenuti testimonia un paradosso: tanto povero di mezzi quanto ricco esteticamente, severo per costume ma impeccabile e suggestivo per concezione e cura della forma. Anche in questo aspetto sembra agire sul regista l'insegnamento della "sacra rappresentazione": povera, artigianale, "appartata", e allo stesso tempo sontuosa.



Fino dagli anni nei quali scoprì i Maggi a Buti, e mise in scena la *Medea* di Pietro Frediani, Benvenuti si è sforzato di interpretare il sacro e il profano dell'antica cultura popolare-contadina in un'unica aura di "classicità". *Medea* (1972) documentava la rimessa in opera "per la macchina da presa" di un brano teatrale destinato all'estinzione, da parte di un gruppo di anziani già protagonisti della rappresentazione in gioventù.

Profano nella materia, il testo – resuscitato all'elegia ma impeccabile nella disciplina drammatica – diventava sacro poiché aggiungeva il mito della "replica" al mito originario. Così, in quel lontano 1972, *Medea* anticipava l'ambizione di lavorare fra passione e distacco, alla quale Benvenuti si è poi sempre attenuto con lucida coerenza.

Tornando al paradosso di povertà e ricchezza estetica, può essere utile ricordare che il raggiungimento del bello in un film di Benvenuti (nell'opera finita) è spesso dovuto a una tenacia estranea ai normali percorsi produttivi. Basti, per fare un esempio, riflettere sulla ricerca compiuta dal regista e dal suo operatore Aldo Di Marcantonio per *Il bacio di Giuda*:

> Studiavamo sulle riproduzioni del Caravaggio il tipo di illuminazione e anche il taglio da dare alle immagini per ottenere certi risultati. La scelta della pellicola con la quale abbiamo girato, che è un'Agfa, è stata fatta in vista di questi risultati. L'impiego dell'Agfa consente di ottenere un'estrema morbidezza di colori, quasi da pastello. Il film, con negativo Agfa, è stato poi stampato su positivo Kodak. Abbiamo potuto così unire la delicatezza dell'Agfa con la brillantezza della Kodak[7].

Anche in questa, che potrebbe sembrare una semplice informazione tecnico-espressiva, o la confidenza di un segreto professionale, si nasconde un carattere del lavoro di Benvenuti: al pari della sacra rappresentazione anche il film finito è un evento. Si riduce magari a poche occasioni di mostra, ma come in una singolare, anomala, liturgia, tutto deve essere preparato nei modi consoni a un momento solenne.

Ovviamente l'interesse del regista toscano per il sacro non si limita alla cultura popolare-contadina e a certe sue tradizioni; vuole andare oltre, cioè

*Confortorio*



diventare una sorta di "prova" nella quale essere laici significa abbandonare ogni semplificazione scientista e proporsi un umanesimo nobile.

*Il bacio di Giuda*, come già accennavo, diventa l'espressione libera di un pensiero in quanto rispetta il testo fino a sondarne la più segreta problematica. Lo stesso padre Fantuzzi, pur con la prudenza necessaria al proprio titolo, ammetteva l'autenticità dell'approccio e il suo valore antidogmatico:

> La vicenda del film non può non suscitare qualche perplessità, soprattutto per quanto riguarda il modo nel quale pare che Gesù cerchi di coinvolgere Giuda in un piano di azione che prevede il suo tradimento come passaggio obbligato. Ma questa interpretazione dei fatti, pur essendo indicata con una certa chiarezza, non è presentata nel film come la soluzione univoca di un problema che, per volontà espressa del regista, rimane aperto, e richiede allo spettatore un contributo attivo[8].

Quanto a Benvenuti, non esita a inquadrare "ideologicamente" il suo rapporto col testo: «Sono inciampato nel Vangelo – mi confidava – e vi ho scoperto la matrice di ogni pensiero veramente libertario»; e tuttavia la severità dialettica con la quale ha operato preserva dai pericoli di schematismo. Si consideri, in proposito, che il confronto col tema evangelico egli lo aveva vissuto in dissonanza con quello praticato dal maestro

Foto Mario Benvenuti

Paolo Benvenuti sul set di *Confortorio*

Rossellini ne *Il Messia* (1975); un lavoro, quest'ultimo, che Benvenuti apprezza in sé, ma al quale contesta un eccesso di "oggettivismo". In altri termini Rossellini avrebbe affrontato il Vangelo come un documento storico qualsiasi, con ciò eludendo la speciale portata profetica che, a giudizio del regista toscano, ne ha fatto l'espressione creativa più alta della spiritualità occidentale.

Benvenuti ama ripetere che la conoscenza profonda delle forme del sacro è fondamentale soprattutto per un ateo. Di qui la sua insoddisfazione per la lettura evangelica di Rossellini ne *Il Messia* e per qualunque approccio che non si addentri fra le insidie del simbolico o trascuri di cogliere nel sacro l'inesauribile confronto tra il mito e l'antropologia moderna.

Dopo l'"interruzione" di *Tiburzi*, *Gostanza da Libbiano* (2000) completa il trittico iniziato con *Il bacio di Giuda* e proseguito con *Confortorio*.

Al centro della composizione il regista colloca *Il bacio di Giuda* e, dunque, «la parola liberatrice del Cristo dei Vangeli canonici e apocrifi»[9]; ai lati *Confortorio* e *Gostanza da Libbiano*, che rappresentano rispettivamente l'ostilità storica della Chiesa verso gli ebrei e la donna:

Il Gesù che combatte lo strapotere del Sinedrio è profondamente antisecolare. Forse proprio per questo le stesse strutture politiche, rinnovatesi in suo nome, hanno poi cercato nella storia qualcuno o qualcosa contro cui esercitare la supremazia "morale" oltre che di fatto: gli ebrei in quanto più vicini e perciò veri infedeli[10], e le donne, trasformate in streghe e dèmoni per la loro femminilità.

Benvenuti arriva a tale sintesi dopo un lungo cammino, nel quale ha trovato aiuto, oltre che nella propria vocazione di artista, nel materialismo "sublime" di Huillet-Straub (altri che hanno saputo leggere il mito e la sacralità nelle loro valenze rivoluzionarie o di resistenza), e in autori inclini a vivere il secolo senza troppe illusioni moderniste:

I libri che mi hanno più formato in tal senso, e che assieme al Vangelo ho tenuto per lunghi periodi vicini, sono *L'opera del tradimento* di Brelich e il *Gesù* di Dreyer, un testo di sceneggiatura mai trasformato in film, come è noto, ma perfettamente autonomo sia sul piano letterario che su quello teorico.



Riguardo al tema della femminilità, se con essa si vuole intendere la prevalenza del corporeo, *Confortorio* si avvicina a *Gostanza* più che a *Il bacio di Giuda*. Ciò in senso "dinamico", perché sceglie un maggior naturalismo chiaroscurale (*Gostanza* opera invece sulla centralità assoluta della donna, e varia col bianco e nero rispetto al colore delle altre due parti), ma anche e soprattutto per alcune sottigliezze simboliche. In *Confortorio* il regista paragona il liquido della Messa con quello organico dell'urina – provocatoria rappresentazione, ma anche plausibile eccesso mistico – mentre ad Abramo, uno dei due ebrei condannati all'impiccagione, presta i tratti delicati dell'attore Emanuele Carucci: si pensi alla commozione del giovane che ricorda la propria ragazza, alla piega rosea delle labbra.

L'idea del trittico, che evidentemente Benvenuti concepisce in chiave di racconto per immagini e di sintesi sapienziale, riporta comunque alla già rilevata inclinazione per il contrasto fra movimento e stasi, fra interezza dell'umano agire e interezza della fatalità. Torna in mente il senso che Pasolini attribuiva alla morte, paragonata al vero che sancisce «il film della vita», o la tenace, romantica resistenza che Ginevra oppone al fato e all'inesorabile violenza degli uomini in armi nel *Lancelot* di Bresson.

Dal canto suo Benvenuti conferma, prediligendo il testo immodificabile, un desiderio di dialogare col vissuto di donne e uomini e, al medesimo tempo, la scommessa dell'artista – e del cineasta obbligato a rispettare una "sceneggiatura di ferro" – che dagli input della commissione o dai rigidi canoni del costume dell'autorità politica ed ecclesiastica vuol far scaturire la propria libertà:

La morte in qualche modo definisce l'identità – diceva nel 1997 – anche se l'elemento che definisce l'identità dell'uomo è il conflitto. La morte è il punto finale del testo, quello che dà il senso dell'esistenza[11].

E ancora, una volta che chiacchieravamo informalmente:

> Il documento dà il gusto della scoperta ed esige uno straordinario impegno di rappresentazione: la verità è molto più affascinante della fantasia.

Se *Gostanza da Libbiano*, un film erotico nel senso più ampio e perciò totalmente femminile, era cominciato da certi dettagli di *Confortorio*, cioè dai risvolti anomali (naturali) di un universo giudiziario e di un travaglio agonico solo maschili, la pur larvata preoccupazione di Benevenuti verso l'accusa di misoginia si dimostra quantomeno eccessiva. Tuttavia la sincerità con la quale egli si espone, anche fuori dal film, attesta la coerenza di un fare artistico che non si separa mai dalla vita personale:



> Da molti anni avevo in mente di confrontarmi col femminile e questo testo mi offriva la possibilità di farlo in maniera molto profonda. Tuttavia nel momento in cui mi sono posto il problema del femminile, ho capito che la prima cosa da fare era affrontarlo dentro di me, vivere un'esperienza intima che mi faceva anche un po' paura intraprendere a cinquant'anni. Per fortuna ho avuto l'appoggio della mia compagna, Paola, che ha capito la difficoltà di questo passaggio[12].

Il film si basa sulle minute originali degli interrogatori di un processo per stregoneria svoltosi a San Miniato al Tedesco nel 1594. L'autore non ha aggiunto nulla ai verbali – in ciò si riconosce un'altra affinità con *Confortorio* – e ha voluto ricostruire minuziosamente la realtà ambientale, cioè il luogo dove il processo fu celebrato. Perciò ha girato dal vero, nel palazzo dove gli interrogatori di Gostanza si svolsero, e negli scorci di esterno rimasti inalterati a quattro secoli di distanza.

Quando si giunge alla fine della visione ci si accorge che la fedeltà del regista al testo sortisce una specie di omaggio alla tradizione affabulatoria e cinematografica. Con la dicotomia fra i suoi due tempi – il primo affidato al padre vicario, il secondo all'inquisitore titolare – il processo crea infatti un vero e proprio "colpo di scena": Gostanza è costretta alla confessione, poi la confessione stessa le viene contestata come falsa. Di qui la relativa mitezza della condanna e, forse, un barlume di autentica pietà, ma solo, si badi, a causa del "povero spirito" che i giudici attribuiscono all'imputata.

> Il film è la storia di due processi: il primo è quello medioevale [...], il secondo ha inizio con l'arrivo del terzo inquisitore, padre Costacciaro, che, processando in realtà i suoi predecessori, porta un'ottica più moderna, più sottile, più pericolosa. Non dimentichiamo un particolare storico importante: padre Dionigi da Costacciaro lo ritroviamo quattro anni dopo a Roma, fra gli accusatori nel processo a Giordano Bruno[13].

Oltre a ciò, e con maggiore importanza, il film intreccia spunti molteplici, rendendoli problematici e puntuali per la riflessione di oggi. In pri-

Foto Mario Benvenuti

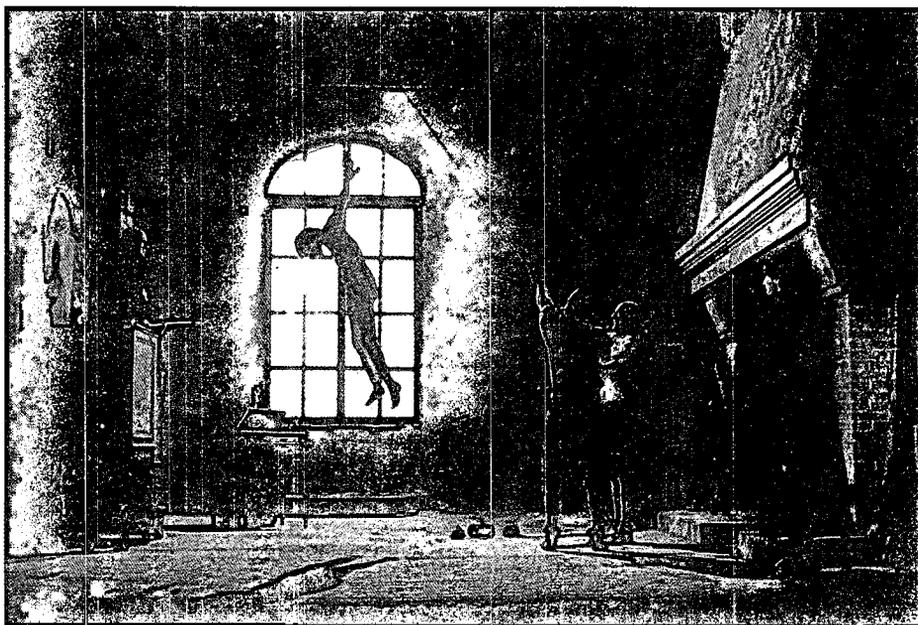
*Tiburzi*



mo luogo la lezione dreyeriana, che Benvenuti aveva già imparato al tempo di *Confortorio* – quei volti sghembi in primissimo piano, quelle ruote dentate (l'orologio) così allusive delle macchine di tortura che atterrirono Giovanna e dell'ingranaggio messo misteriosamente in moto per seppellire il mostro in *Vampyr* – e che in quest'ultima occasione applica con equilibrio superiore. Tanto è vero che il rinvio al *Dies irae*, più ancora che per l'uso dei contrasti in bianco e nero, o per la somiglianza dei piani che ritraggono Anna e Gostanza nell'attimo di rivendicare l'identità di strega, vale per il clima, che è lo stesso del maestro. Voglio dire che in *Gostanza da Libbiano* l'azione, proprio come nel *Dies irae,* assume profondità e limpidezza da una conquista di calma: «Non il montaggio è lento – diceva Dreyer riguardo al proprio capolavoro – ma il movimento dell'azione. La tensione si crea dalla calma»[14].

A Dreyer si è poi quasi costretti a tornare, immaginando le emozioni vissute sul set. Benvenuti ne riferisce parlando dell'impegno di Lucia Poli:

> Lucia ha capito e sentito [...] che poteva rinunciare a tutto ciò che stava al di fuori, al trucco, alla verve dei suoi capelli biondi, per mostrare la sua anima. Ci sono stati tre o quattro momenti in cui la sua intensità interpretativa era talmente alta da portarla, poi, a delle vere e proprie crisi di pianto[15].

Come non ricordare le lacrime versate dalla Falconetti sulla scena de *La passione di Giovanna d'Arco*? L'uso delle ombre oblique su pareti e

*Gostanza da Libbiano*

pavimenti, anche se riporta ancora a certe soluzioni della *Passione*, mi sembra però concepito per fini diversi. Intanto le ombre potrebbero rappresentare l'alternanza di vero e sognato, o, se si preferisce, di reale e virtuale (una alternanza da intendere come immagine del dubbio irrisolvibile); poi, in particolare durante la seconda scena di tortura, assumere un carattere simbolico più denso, poiché, fra le linee proiettate al suolo dal finestrone, il corpo sospeso di Gostanza disegna il crocefisso. Una conferma a riguardo giunge a processo concluso, quando la donna viene ripresa da un movimento discendente finché la croce dell'altare, coprendola, sembra "sostituirne" la figura fra le sentinelle immobili sui due lati.

Per quanto concerne la stregoneria e la sua attualità, il regista ha voluto dare evidenza sia agli aspetti nobili di Gostanza ausiliatrice («Ho medicato donne – dice – disgraziate come me») che a un multiforme erotismo. Tornano alla mente, riguardo a quest'ultimo, le straordinarie intuizioni di Jules Michelet:

> Essa ha una *voglia* di donna. Voglia di che? Ma del Tutto, del Gran Tutto universale [...]. Essa ha dormito, ha sognato... Che bel sogno! E come narrarlo? Il fatto è che il mostro della vita universale, in lei s'era inabissato; che oramai vita e morte, tutto era contenuto nelle sue viscere, e a costo di tanti dolori essa aveva concepito la natura[16].

E ricordiamo anche le parole della stessa Gostanza che, nei diversi momenti della vicenda, appare con battute fra ingenuo abbandono, esaltazione del sacrilegio (e della rivincita sessuale in tarda età), rabbia ven-

dicativa per le prepotenze subite e lo stupro, e accettazione stoica della morte. Per ciascuna forma di conflitto Gostanza ha parole. «Non lo so, non lo so – risponde ai primi inquisitori – dico quello che mi viene alla bocca, come una di poco cervello» e, proprio nell'epilogo: «In un modo o nell'altro sono già morta e il dolore passerà presto [...], in un sol colpo salterà per terra la testa [...], a ogni modo ho da morire, una volta».

C'è infine da considerare un'altra inquietante faccia dell'erotismo che Gostanza esplora, con ciò portandosi all'estremo opposto di quello che noi vediamo oggi come legittimo desiderio: il tradimento. È vero, come sostiene Benvenuti, che Gostanza non rivela tutti i propri segreti e che il suo destreggiarsi fra i tranelli degli inquisitori salva, in ultima analisi, la sua dignità; è vero altrettanto, però, che il gioco di *malìa*, fatto di voglie, immaginazione, istintualità primaria ricreata dai godimenti della parola, diventa man mano inseparabile dalle tecniche di difesa. Gostanza tradisce verità e menzogna, tradisce il titolo di guaritrice con quello di strega (confessando) e l'amicizia di Elisabetta in nome di una fragile complicità. Mette in moto, insomma, una rincorsa di variabili nella quale l'erotismo prende a poco a poco un carattere di dominio. Da creatrice di malìe Gostanza cede, attraverso il tradimento, alla malìa del potere *nemico*, nella speranza – comune e fatale fra i subalterni – di influire su di esso e di parteciparvi. La vera salvezza per lei è invece il ripensamento, la contraddizione ultima che la oppone irriducibilmente ai giudici e a una parte di se stessa. Perciò l'unico valore a cui può affidarsi sta all'opposto del tradimento e ha il segno disperato della pietà. Non quella degli inquisitori ma l'*altra*, ossia la pietà verso un destino che ad altri l'accomuna. Così Gostanza, prima che gli armigeri impediscano il contatto, porge la mano a Elisabetta, reagendo alla crudele astrattezza dei cerimoniali e alla minaccia dei luoghi. E così compie la propria lotta contro la *lingua-forma* (chiusa da ritmiche fredde e geometrie, non lontane da quelle che Kubrick aveva concepito per il tribunale di *Paths of Glory*) per affermare la solitudine, questa sì morale, della propria *lingua-voce*.

Chi Gostanza non tradisce, e non tradirà neppure per un momento, è la nipote; colei che, osserva Benvenuti, è destinata a ereditare la sua arte. Nel prologo del film, la bambina sbuca da un lato del torrione condotta per mano dall'inquisitore vicario; ancora lei, nell'ultima inquadratura, sparisce dietro lo stesso torrione insieme alla nonna. Ma da una finestra il prelato l'aveva scrutata con sospetto quando, dall'eco di un pozzo a semicerchio, s'era mossa per un salterello innocente e magico: «Lucciola lucciola vien da me/ti darò il pan del Re/pan del Re e della Regina/lucciola lucciola vien vicina...».

Il fascino della verità, come testimonia il gioco della piccola strega, è per Benvenuti lo stesso di antiche tragedie e della memoria infantile: riguarda gli antenati e riguarda ciascuno di noi.

Le frasi di Paolo Benvenuti non contrassegnate da numero di nota sono riportate da conversazioni informali.

**1.** Tullio Masoni (a cura di), *Paolo Benvenuti*, Comune di S. Ilario d'Enza, 1994.
**2.** T. Masoni, *Paolo Benvenuti*, cit.
**3.** Goffredo Fofi, *Su Tiburzi*, introduzione a Paolo Benvenuti, *Tiburzi. Dalla sceneggiatura al film*, Jaca Book, Milano, 1999.
**4.** G. Fofi, *Su Tiburzi*, cit.
**5.** Virgilio Fantuzzi, *Il bacio di Giuda di Paolo Benvenuti*, «La Civiltà Cattolica», 2, 1990.
**6.** Gianni Volpi, *Gli invisibili del cinema italiano*, Quaderni di Tredicilune, Cagliari, 1993.
**7.** Dichiarazione riportata da V. Fantuzzi, *Il bacio di Giuda di Paolo Benvenuti*, cit.
**8.** *Ibid.*
**9.** G. Fofi (a cura di), *Gostanza: il corpo dell'anima. Conversazione con Paolo Benvenuti*, «La porta aperta», bimestrale del teatro di Roma diretto da Mario Martone, 4, marzo-aprile 2000, pp. 88-93.
**10.** Nel commento a *Confortorio* («La Civiltà Cattolica», 2, 1992) Fantuzzi dà in proposito un'immagine molto efficace: «Nella stanza dove viene confortato Abramo c'è uno specchio appeso alla parete sopra un caminetto acceso. Le immagini del film, molto accurate, giocano sulla reciproca contrapposizione tra due realtà [...]. È uno dei tanti modi scelti dal regista per alludere a due concezioni religiose simmetriche e capovolte».
**11.** Luisa Ceretto (a cura di), *Un cinema che pone domande. Conversazione con Paolo Benvenuti*, in Paola Ceretto (a cura di), *Il cinema di Paolo Benvenuti*, Ed. Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero, Bologna, 1997.
**12.** G. Fofi (a cura di), *Gostanza: il corpo dell'anima*, cit.
**13.** *Ibid.*
**14.** La frase è riportata, senza indicazione di fonte, in Laura, Luisa e Morando Morandini, *Il Morandini. Dizionario dei film 1999*, Zanichelli, Bologna, 1998. Negli scritti teorici riportati in appendice a *Cinque film*, Einaudi, Torino, 1964, Carl Th. Dreyer parla di «ritmo largo, pacato» e si chiede: «Non è forse vero che i drammi si svolgono in silenzio?». Infine aggiunge: «Io ho voluto appunto esprimere questa sorda tensione, questa passione latente nell'esistenza apparentemente calma della vita del pastore». In un'intervista a Bjorn Rasmussen per «Cineforum» (35, maggio 1964), dichiara ancora: «In *Vredens Drag* (*Dies Irae*) ogni azione era recitata in un'atmosfera di latente tensione, e il racconto non poteva procedere più rapidamente. Qualcosa era forse dovuto anche al momento in cui giravamo il film; le frontiere erano chiuse».
**15.** G. Fofi (a cura di), *Gostanza: il corpo dell'anima*, cit.
**16.** Jules Michelet, *La strega*, Einaudi, Torino, 1971.

**Filmografia**

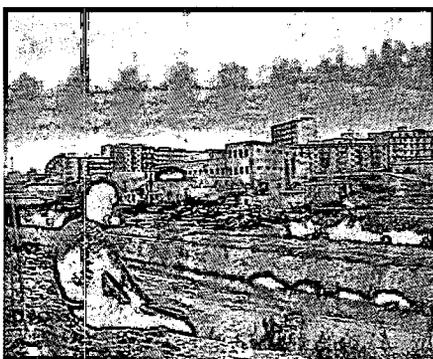
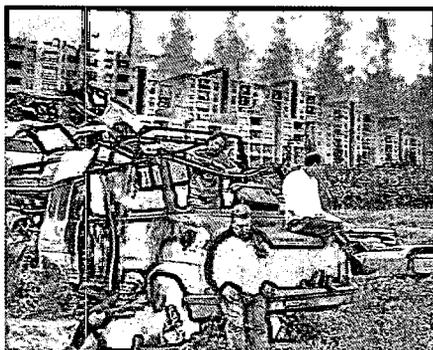
*Il balla-balla*, 1968, 16mm, b/n, 5'.
*Fuori gioco*, 1969, 16mm, b/n, 16'.
*Del Monte Pisano*, 1971, 16mm, col., 25'.
*Medea-Il teatro del Maggio di Buti*, 1972, 16mm, col., 45'.
*Frammento di cronaca volgare*, 1974, 16mm, col., 75'.
*Pasolini - Morte di un poeta*, 1975, video, 15'.
*Il cartapestaio*, 1977, 16mm, col., 10'.
*Il Cantamaggio* (coregia con Gianni Menon), 1978, 16mm, col., 40'.
*Bambini di Buti*, 1979, 16mm, col., 10'.
*Il giorno della regata*, 1983, 16mm, col., 24'.
*Il bacio di Giuda*, 1988, 35mm, col., 75'.
*Fame*, 1992, video, col., 10'.
*Confortorio*, 1992, 35mm, col., 80'.
*Tiburzi*, 1996, 35mm, col., 84'.
*Gostanza da Libbiano*, 2000, 35mm, b/n, 92'.

# In difesa di Ciprì e Maresco

*Virgilio Fantuzzi*

Dura poco più di venti minuti il cortometraggio in video che ha per titolo *Presepe*, realizzato da Ciprì e Maresco nel 1994, messo in onda da Raitre la notte tra il 31 dicembre 1995 e il 1° gennaio 1996 nell'ambito della trasmissione televisiva *Fuori Orario* e parzialmente replicato il 5 gennaio 1996, sempre da Raitre, nell'ambito della trasmissione *Blob*. Per questo cortometraggio la Procura della Repubblica (Pretura Circondariale di Roma) ha citato in giudizio Daniele Ciprì e Franco Maresco in quanto realizzatori del video, Enrico Ghezzi in quanto responsabile di *Fuori Orario*, Alberto Piccinini e Marco Giusti in quanto responsabili e montatori di *Blob*. I quattro sono accusati di avere pubblicamente vilipeso con il mezzo televisivo la religione cattolica.

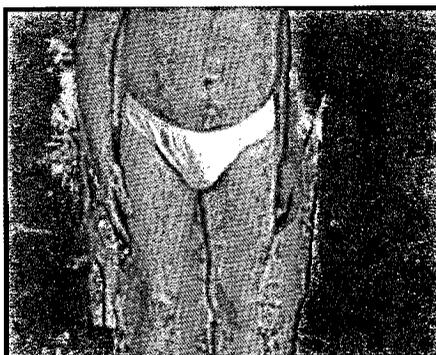
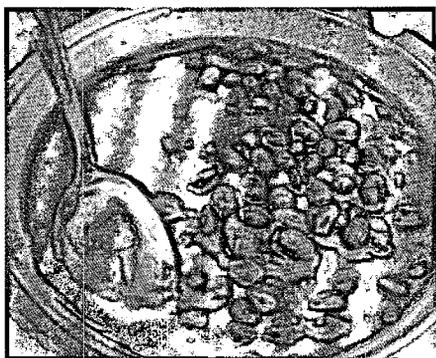
Il decreto di citazione in giudizio parla di «un filmato rappresentante la natività di Cristo secondo le seguenti modalità: "la scena si svolge in bianco e nero e raffigura la natività. In sottofondo, per tutta la durata della raffigurazione, si sente la musica della canzone *Tu scendi dalle stelle*; la scena senza dialoghi si svolge all'interno di una mangiatoia all'interno di una grotta e raffigura sei personaggi, uomini, di cui cinque con il torace scoperto, collocati secondo la raffigurazione classica della natività di Cristo; al centro vi è un uomo disteso, seminudo con folta barba, indossante solo un paio di mutande bianche, che raffigura il Cristo nato. A lato, vi è un uomo a torace scoperto che indossa un paio di pantaloni, rappresentante San Giuseppe, seminudo a torace scoperto, dotato di notevole ventre. Questi comincia dapprima a dondolarsi in avanti e indietro e durante tali movimenti emette notevoli rumori tipici di flatulenze anali. Il dondolio e l'emissione rumorosa vengono ripetuti tre volte. Alle spalle del terzetto vi è una persona indossante una camicia bianca mentre davanti vi sono altre due persone, sempre uomini, di cui uno indossante solo un paio di mutande bianche"».

Il video rientra in quella produzione vasta e varia che ha tenuto occupati Ciprì e Maresco nella prima metà degli anni '90 e va sotto il nome di *Cinico Tv*. Decine e decine, forse centinaia, di corti e cortissimi, destinati a un consumo televisivo (ma sarebbe meglio dire antitelevisivo) quo-

Detriti.
Immagini da *Cinico Tv*



tidiano. Immagini riprese in una periferia di Palermo che assomiglia a Hiroshima dopo lo scoppio della bomba atomica. Cumuli di detriti. Capannoni di fabbriche abbandonate. Il perenne profilo del monte Pellegrino sullo sfondo. Immobili nell'immobilità delle immagini, uomini monumento, per lo più in mutande, sostano in attesa di chissà cosa o chissà chi...
Ciprì e Maresco sono stati definiti «pupari della degradazione», «cantastorie di un'epopea bassa», burattinai che mettono in scena non «guerrieri lucenti di corazze», ma «poveracci in mutande».
I volti che ritornano sono sempre gli stessi. I personaggi fanno parte del mondo reale (oltre che di quello immaginario) nel quale vivono Ciprì e Maresco: Marcello Miranda, Giuseppe Paviglianiti, Carlo Giordano (da non confondere con Pietro Giordano), Giovanni Lo Giudice. La stampa specializzata si è preoccupata di fornirne succinte schede biografiche (non si sa fino a che punto vere o inventate). Un ex mendicante, un riparatore di ombrelli, un invalido con pensione. Miranda è l'*alter ego* dei due autori. Paviglianiti, trionfo

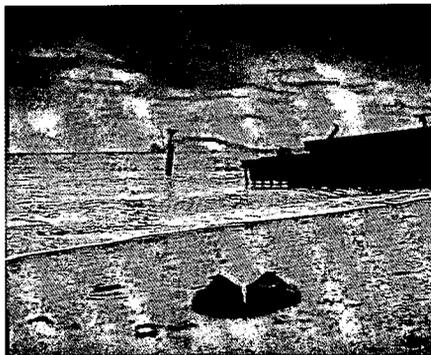
Uomo in mutande
(da *Cinico Tv*)

del versante scatologico di *Cinico Tv*, è considerato come il Budda di Palermo. Pancia ai limiti dell'incredibile, sguardo guercio, voce soave. La sua attitudine normale fa di lui una sorta di petomane. Tra una scoreggia e l'altra esclama: «Certamente». In *Pasta e fagioli* (1993) si abboffa accanto a un Miranda digiuno e rassegnato, costretto per di più a sopportare la raffica delle sue graveolenti effusioni.

Al dire dei due autori, la Palermo rappresentata in *Cinico Tv* è reale e, allo stesso tempo, astratta. Il loro scopo consiste nel capovolgere i luoghi comuni, rovesciare gli stereotipi. «Partendo da un certo realismo – dichiarano all'unisono – abbiamo voluto creare una sorta di astrazione, una dimensione metafisica, quasi una metafora dei mali dell'uomo...». Si parla direttamente di corpi, ma si allude a situazioni di disagio interiore, alla sofferenza delle anime. Miranda è, tra i personaggi di *Cinico Tv*, quello che più di ogni altro esprime la «tristezza della carne», il dolore universale e, quindi, la voglia di «sollevarsi», di liberarsi dalla zavorra corporale. Allo stesso tempo, però, egli è il testimone tragico di questa corporalità. Quando Miranda è costretto, dalla forzata coabitazione nella stessa inquadratura, ad assistere passivamente alle esibizioni di Paviglianiti, partecipa all'espandersi di una corporalità beata, all'apoteosi della carne (rutti, peti ecc.). Miranda e Paviglianiti sono necessari l'uno all'altro. Insieme producono una visione della vita scettica e agognante, remissiva e disperata.

Giuseppe Paviglianiti e Marcello Miranda in *Pasta e fagioli*

Miranda vorrebbe volare, ma non riesce a sollevarsi. Nel godimento di Paviglianiti c'è la smorfia che esprime una rabbia camuffata da sberleffo. Nel dolore della carne c'è un'ironia che non esclude il godimento. «Noi – dicono Ciprì e Maresco – siamo proprio lì, in questa scena del disincanto. Divisi, ma anche uniti, dalle due visioni, speculari e contrastanti, separate e, allo stesso tempo, unite nell'elaborazione di un senso complessivo».

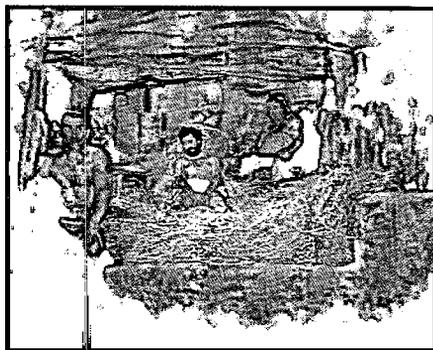
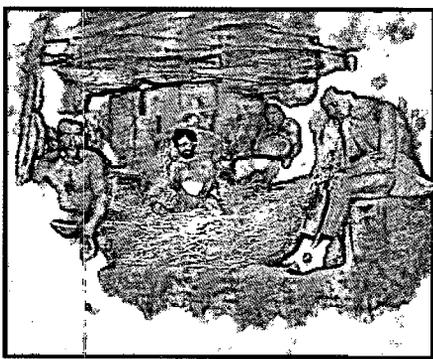
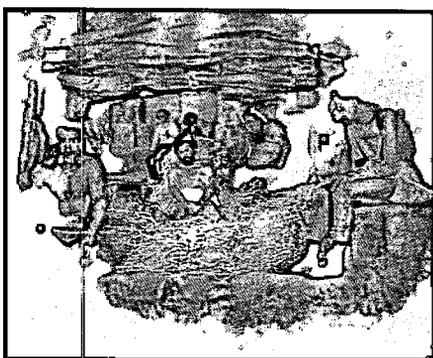
Ogni spezzone di video, ogni scheggia, ogni tessera che compone il mosaico di *Cinico Tv* nasce all'insegna di una divaricazione. Il minimalismo fisiologico dell'azione, posto al centro dell'inquadratura, è in evidente contrasto con la dimensione solenne e, in qualche modo, monumentale che le viene conferita dalle modalità della ripresa. Gli edifici fatiscenti della «squallida periferia urbana», che fa da scenografia alle modeste esibizioni di questi scampoli di umanità degradata (relitti, reietti, residui, sopravvissuti dimenticati di un mondo in decomposizione...), si dispongono in figurazioni prospettiche secondo le regole auree della grande pittura del '400. In questo modo i muri scrostati, colti in determinate condizioni di luce, possono suggerire la presenza di uno spazio di proporzioni grandiose: l'interno di una cattedrale. Le flatulenze di Paviglianiti, in un contesto così solenne, assumono sonorità sorprendenti, paragonabili agli accordi che si sprigionano dalle canne di un organo. È la ricerca del «sublime dal basso» che ha assillato tanti artisti e letterati dell'epoca

Solitudine
(da *Cinico Tv*)


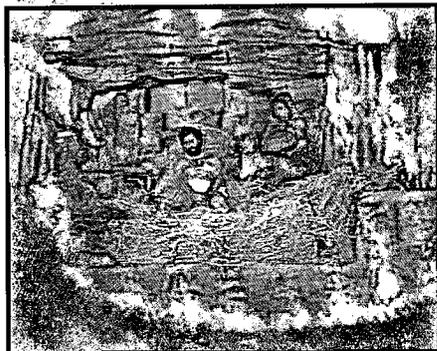
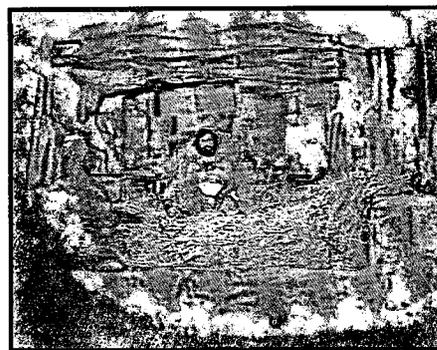
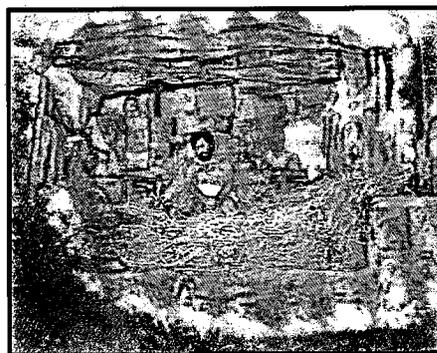

moderna, e che nel cinema è di casa, si può dire, fin dai tempi di *Les victimes de l'alcoolisme* (Pathé, 1901).

Come non ricordare *Los olvidados*, il film realizzato nel 1950 da Luis Buñuel nella periferia di Città del Messico? Un'umanità degradata, sporca, lacera, esposta a subire e a compiere tutte le angherie immaginabili. Gli adulti colpiscono i bambini, questi si sfogano sui minorati, i quali, a loro volta, li denunciano alla polizia che spara. Pedro e Jaibo, due ragazzi male amati, innocente il primo, corrotto e corruttore il secondo, muoiono entrambi tragicamente come per dimostrare che sono l'uno il rovescio della medaglia rispetto all'altro. Il cadavere di Pedro, chiuso in un sacco e trasportato sul dorso di un asino, viene gettato in una discarica di rifiuti. L'azione è compiuta dalle mani di due personaggi non meno innocenti di Pedro (un vecchio e una ragazzina). La madre di Pedro, che cerca il figlio fuggito dal riformatorio, dove lei stessa lo ha fatto rinchiudere, incontra i tre: vecchio, ragazzina e asino con il lugubre carico. Nella stessa inquadratura la madre inconsapevole procede in un senso, mentre i tre con il sacco vanno nella direzione opposta. Nessuna pietà. L'estrema consolazione è negata. Il velo squarciato lascia percepire ciò che lo sguardo non può sopportare. Profanazione. Dissacrazione. Disarticolazione dell'immagine canonica della Pietà. La madre esce di campo senza versare una lacrima. Il corpo del figlio procede in direzione opposta. Preso da un rigurgito di furore surrealista, Buñuel rifiuta in blocco i piagnistei pseudoreligiosi che invitano i poveri ad accettare passivamente le conseguenze dell'ingiustizia. Eppure la religione, respinta in superficie, riappare nel fondo sotto il segno rovesciato dell'urlo (implicito nell'insostenibile silenzio che avvolge le cose): invito non già alla rassegnazione, ma alla rivolta.

Il *Presepe* di Ciprì e Maresco potrebbe essere visto con occhi completamente diversi rispetto a quelli del teleutente che ha stilato le osservazioni riferite nella citazione in giudizio sopra ricordata. Il solerte informatore degli organi preposti alla vigilanza deve aver visto, tra l'altro, sola-

*Presepe*

mente la parte del video inserita in *Blob*, tanto è vero che, quando parla di flatulenze, si limita a enumerarne tre. Qualora avesse potuto vedere l'opera nella sua interezza, si sarebbe accorto che esse sono molto più numerose dato che, nei venti minuti abbondanti della sua durata, se ne possono udire non meno di una al minuto. Chi non avesse ancora visto l'opera nella sua interezza, non si lasci dissuadere dal farlo pensando che correrebbe il rischio di trovarsi di fronte alla registrazione di una mera sequela di azioni scarsamente significanti, ripetitive, monotone. Vedendola, potrà rendersi conto di persona della vasta gamma dei suoni (modulazioni, variazioni, vibrazioni sempre nuove e diverse) che Paviglianiti riesce a ottenere con straordinaria abilità dal suo strumento, degno di emulare i virtuosi del belcanto (Di Stefano, Corelli...) i quali nella colonna sonora si esibiscono in pezzi famosi, intonati alla circostanza, come il *Panis Angelicus* di Franck o il tradizionale *Adeste fideles*.

Ricerca del «sublime dal basso», si diceva, condotta in questo caso a

*Presepe*

un livello di tale estenuata raffinatezza da annullare il senso della divaricazione e fare apparire l'insieme della musica e dei suoni come frutto di una composizione organica nella quale si fondono elementi diversi reciprocamente armonizzati. La presenza del barbuto Miranda al centro della scena non è che la fase avanzata di una parabola evolutiva (qui non ancora interamente compiuta) che porta il personaggio totem dei due registi palermitani a una progressiva autoidentificazione con «l'uomo dei dolori». In altri cortometraggi si era assistito alla mirabolante traiettoria di uno sputo che, lanciato a distanza con estrema precisione, volteggiava nell'aria prima di raggiungere il volto umile e paziente del povero Marcello, già predisposto a riceverlo. Il volto, atteggiato a pacata mestizia, e lo sputo. Ecco gli elementi iconologici di base, ai quali se ne aggiungeranno ben presto altri: la corona di spine, la canna, la clamide dello scherno, fino a completare (nel modo più esplicito) l'immagine dell'*Ecce Homo* nel primo episodio di *Totò che visse due volte* (1998).

Accanto a Miranda, va da sé, c'è Paviglianiti. La coppia delegata in altri corti (in primis il già ricordato *Pasta e fagioli*) a esprimere il dualismo tra materia e spirito, gli elementi che si contendono il primato sul (nel) «composto» umano. A differenza che altrove, nel *Presepe* la carne non si oppone allo spirito, ma gli si affianca in un rapporto di rasserenata simbiosi. Di tale pacifica convivenza è complice la durata del film, la cui eccezionale tenuta

è determinata dall'assoluta immobilità dei personaggi. Mai visti Miranda e Paviglianiti sostare così a lungo l'uno accanto all'altro. Marcello dorme e, dormendo, sogna. Il film non è che il risultato del suo sogno. Solo nel sogno una tale serenità può essere raggiunta da un infelice (anche se rassegnato) come Miranda. Nel sonno la sua immobilità trova piena giustificazione. Accanto a lui Paviglianiti (semiaddormentato) si dondola piano piano come se volesse cullare l'eterno rivale con il quale si trova qui riconciliato, come se volesse raccontargli una fiaba di quelle che non finiscono mai, come se gli volesse cantare una lunga ninnananna, come se lo volesse riscaldare con il suo fiato greve di animale che per la prima volta si affaccia (ma solo in un sogno sognato da un altro) alla soglia dell'umano.

Inutile cercare in questo, come in altri personaggi che completano il quadro, riferimenti riconoscibili come indicativi di presenze concrete (San Giuseppe, la Vergine...). Il *Presepe* di Ciprì e Maresco non è una rappresentazione della Natività. Miranda è Miranda. È lui che dorme. È lui che sogna. È lui che immagina. È lui che costruisce mentalmente un suo presepe. È lui che fornisce a Ciprì e Maresco (da bravo *alter ego* quale è) il pretesto per realizzare un *Presepe* che non ha equivalenti nell'intera iconografia cristologica, anche se si basa sullo schema invariato del primo presepe, che perennemente si rinnova da Greccio in poi, e consiste nella ritrovata armonia tra gli elementi dispersi della natura. C'è poco da dire sugli altri personaggi che fungono da comparse. Il *Presepe* è un film in decrescendo. A mano a mano che la scena (un quadro vivente) si prolunga nel tempo, i personaggi secondari scompaiono, uno dopo l'altro, fino a lasciare a lungo soli Miranda e Paviglianiti. Da ultimo resta solo Miranda, il cui sonno si protrae per altri due minuti di assoluto silenzio, nella più totale immobilità, prima del risveglio e della dolorosa constatazione della propria solitudine.

Ripensavo all'andatura in decrescendo del *Presepe* qualche tempo fa nel vedere uno degli ultimi lavori di Ciprì e Maresco, un video, della durata di poco più di un'ora, che ha per titolo *Steve Plays Duke* (1999). Si tratta di una lunga intervista al noto jazzman Steve Lacy, collaboratore dei due registi per la colonna sonora del film *A memoria* (1996), che esegue dal vivo con il sax soprano. Steve parla del suo rapporto con la musica di Duke Ellington e ne esegue alcuni brani nella palermitana chiesa dello Spasimo (già abbandonata e ora recuperata dal Comune che ne destina gli spazi a incontri culturali). Nel video sono inseriti spezzoni di vecchi film con Duke al pianoforte e, verso la fine, si vedono apparire, mentre Steve esegue un brano che ha per titolo *Ko-ko*, immagini in bianco e nero con le presenze ben note a coloro che hanno seguito, fin dal suo nascere, *Cinico Tv*.

Ecco Miranda a figura intera nel suo consueto atteggiamento alla *Christus patiens*. Ecco, laggiù in fondo, il profilo del monte Pellegrino,

verso le cui pendici salgono idealmente a schiera i devoti di santa Rosalia. Ecco, in uno spazio cosparso di detriti, tre straccioni che danzano al suono della musica di Ellington proposta da Steve e, senza interrompere la danza, spariscono uno dopo l'altro, con lente dissolvenze incrociate, fino a lasciare Miranda, immobile come una roccia, completamente solo nel paesaggio squallido e grandioso. Ecco riproposto in breve lo schema del *Presepe*. Questo esserci e non esserci. Questo progressivo scomparire dei personaggi secondari, fino a lasciare il protagonista isolato nella sua immobile solitudine. In *Steve Plays Duke* le dissolvenze incrociate (al posto dei *fondu* che intervallano il *Presepe*), le movenze della danza al suono alato del sax soprano suggeriscono l'idea di un trasfigurarsi delle entità corporee in creature angeliche, presenti, ma invisibili. Lo stesso si potrebbe dire, tutto sommato, dei personaggi del *Presepe* nella cui iconografia si fondono, per le esigenze intrinseche del soggetto, angeli, pastori e animali.



Si suole ripetere che il cinema di Ciprì e Maresco è un cinema «estremo». Sarebbe più giusto dire che è un cinema degli estremi. Un cinema dove gli estremi si toccano. Il grande e il piccolo, il vicino e il lontano, il presente e l'assente. Il continuum spazio-temporale del *Presepe* contiene un invito alla contemplazione. Tutto è così preciso, così meticolosamente esatto. Natura e artificio si fondono e si confondono per dar vita a un mondo sospeso tra veglia e sonno, realtà e immaginazione. Siamo all'interno di una grotta. I conflitti si presentano sopiti, i contrasti attenuati. Eppure, fuori dalla grotta perdura nella realtà sublunare lo scontro perenne tra il caldo e il freddo, tra l'asciutto e il bagnato, tra la luce e il buio... Di tali contrapposizioni rigurgitano le immagini degli altri corti di Ciprì e Maresco. Esterni bruciati dal sole come ne *Il Manocchio* (1996), girato nel creto di Burri a Gibellina. Linee d'ombra che solcano le inquadrature separando il bianco dal nero senza lasciare zone intermedie. Grandiosità dei detriti, dei calcinacci, dei muri scrostati... Strade rettilinee in prospettiva che attraversano, tra città e campagna, una desolata terra di nessuno. Fetidi fossati percorsi da rigagnoli di liquami. Argini con sterpaglie. Nell'immobilità assoluta delle cose, l'immobilità degli uomini, tutti maschi, disposti come blocchi di marmo davanti alla telecamera, occhio immobile che li osserva senza battere ciglio.

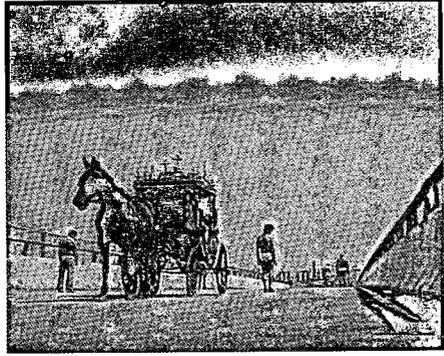
Corpi nudi, accarezzati dall'aria, bagnati dal sole. Un mondo che cambia (cumuli di detriti) sullo sfondo di un paesaggio che rimane immutato (la gobba del monte Pellegrino). L'effimero e l'eterno. Nuvole che si accavallano con movimenti vorticosi dietro le ciminiere immobili di fabbriche in disuso. Sole che si nasconde dietro le nuvole al galoppo per tornare ad apparire più accecante di prima. Il visibile e l'invisibile. La linea dell'orizzonte segna il confine tra la terra e il cielo come nei film in

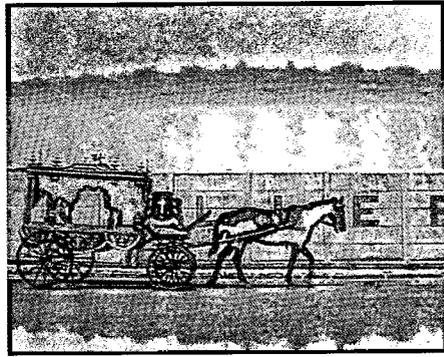
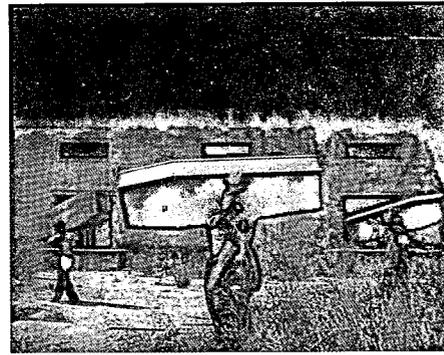
bianco e nero di John Ford. Cieli di piombo che minacciano temporali, tempeste, l'incombere di un'imminente apocalisse. «Palermo – come dice Maresco – è il luogo ideale in cui aspettare il giudizio universale o l'esplosione nucleare. Io e Daniele immaginiamo la città all'indomani di questo estremo evento. Tutti sono andati via, partiti, spariti. Solo i nostri personaggi sono sopravvissuti alla catastrofe, mostri che racchiudono una bellezza imprigionata».



Nell'estenuato prolungarsi dei tempi morti all'interno del *Presepe* sembrano venire al pettine tutti i nodi (grumi, grovigli...) sparsi negli altri frammenti (schegge, segmenti...) di *Cinico Tv.* Il tempo è fuori dal tempo. L'attesa è senza fine. Siamo nelle viscere della terra, il luogo non luogo dove si unisce tutto ciò che altrove è separato. La fine si collega con il principio, forse perché la fine è già avvenuta e noi non siamo che sopravvissuti in attesa di un nuovo inizio. Miranda dorme nella grotta dei suoi antenati trogloditi. Abituato a vivere in un mondo ostile, a sopportarne quotidianamente gli oltraggi, trova rifugio nel ventre protettivo di madre natura. Abbandona, nel sogno, il mondo competitivo dei suoi simili e si ritrova, nella grotta, fratello delle cose inanimate, dei vegetali, delle bestie. La paglia addolcisce la durezza del terreno su cui giace. Paviglianiti, nel ruolo di un benefico bue, gli fornisce il fiato con cui riscaldarsi. La musica è un di più. Solo l'accompagnamento animalesco del ciccione la rende sopportabile. Il vero accompagnamento sonoro di questo film è il silenzio. Due minuti di silenzio prima della fine, si diceva, ma potrebbero essere venti minuti o due ore. Non importa. Il silenzio, come il buio, ha in sé il sigillo dell'eternità. Marcello dorme nella grotta e sogna, in silenzio, un mondo pacificato. Chi avrà il coraggio di risvegliarlo? Ci penserà, come al solito, il brusio vitale del mondo dei morti. Un petulante carillon che annuncia non già la festa della nascita di Cristo, ma l'orgia profana del Natale consumistico. Marcello strabuzza gli occhi. Abbozza con le labbra un sogghigno ebete. Il sogno è finito. Comincia (o ricomincia) la dura realtà.

Nel finale di *Steve Plays Duke*, dopo aver suonato *Ko-ko*, Lacy attacca un altro brano di Ellington: *Prelude to a Kiss.* Alle note lancinanti del sax soprano si sovrappongono immagini di edifici, visti da sotto in su, che scorrono sullo schermo dal basso verso l'alto, stagliati contro un cielo di ovatta. Ecco, di nuovo, i cumuli di detriti sotto il sole bruciante. Ecco le sterpaglie e le stoppie. Ecco i rivoli di liquami. Ecco i ponti che non conducono in nessun luogo. Ecco, lontane, le case inabitabili di una periferia abbandonata, oppresse da un cielo che si fa nero mentre il sole dardeggia implacabile con i suoi raggi sul bianco dei muri calcinati. Nell'immobilità più assoluta solo un arbusto, di lato, palpita nel respiro breve di una bava di vento. Attrezzi da lavoro abbandonati, arrugginiti, capovolti. Battito della luce violenta su una pupilla abbacinata dal sole.

*Steve Plays Duke*

Schiumeggiare delle nuvole che si azzuffano per effetto di una ripresa accelerata. Sotto i raggi del sole implacabile un viadotto abbandonato (probabilmente mai finito) con uomini in mutande come statue degradanti in prospettiva. Appare sullo sfondo un carro funebre trainato da un vecchio ronzino, che avanza a scatti per effetto dei salti di ripresa.

Torna alla mente l'immagine di Franco Citti (*Accattone*) che se ne va, anche lui abbacinato dal sole, lungo una strada che fiancheggia le casupole della borgata Gordiani, piccole come loculi di cimitero, al lugubre rintocco di una campana che suona a morto. Incontra un ladro (Balilla: Mario Cipriani) che, vedendolo passare, si fa il segno della croce con la mano destra piena di ciliegie. Tra compassate panoramiche e traballanti carrellate i due compari avviano un dialogo (che rimane sospeso) sul destino dell'uomo (che può nascere ladro o pappone...), sull'impossibilità di scegliere. Accattone in primo piano, sotto i raggi implacabili del sole, che scava ombre nelle sue orbite, osserva

un funerale che passa: i chierichetti con la croce, il prete, il carro funebre, i parenti del morto... Torniamo al finale di *Steve Plays Duke*, dove si vedono uomini che trasportano casse da morto vuote, come per un improvviso trasloco, mentre altri uomini (i cari estinti?) osservano impassibili, ai margini della strada, lo strano andirivieni. Dune con sterpaglie. L'inquadratura è tagliata orizzontalmente dalla linea che separa la terra dal cielo. Sul dorso delle dune passano gli uomini con le casse da morto. Come le precedenti inquadrature, anche questa è interrotta da salti di ripresa. Gli uomini spariscono (a scatti) uno dopo l'altro: quattro, tre, due, uno... Da ultimo, un sotterraneo dove le anime dei trapassati sostano immobili nella più completa imperturbabilità.



Pasolini diceva che nel girare *Accattone*, inesperto di cinema come era, aveva semplificato al massimo l'oggettiva semplicità del mezzo per lui nuovo, che gli sembrava estremamente povero al confronto con le infinite possibilità stilistiche ed espressive della lingua, nella quale fino a quel momento si era esercitato. Il risultato gli sembrò essere quello della sacralità: una sacralità tecnica che investiva nel profondo paesaggi e personaggi. «Non c'è niente di più tecnicamente sacro di una lenta panoramica – diceva Pasolini –, specialmente quando viene scoperta da un dilettante, e usata per la prima volta». Ciprì e Maresco questa sacralità tecnica l'hanno scoperta da molto tempo e ne hanno fatto il perno della loro visione del mondo. Allo stesso tempo, però, è come se dovessero tornare ogni volta a scoprirla di nuovo. Solo così è possibile continuare a fare cose sorprendenti partendo da niente. La sacralità è qualcosa che aderisce all'essenza stessa dell'uomo. «Sacralità, frontalità e, quindi, religione», diceva Pasolini. Parlava, evidentemente, di religione nel senso antropologico del termine, che non implica l'adesione a corpus dottrinali come quelli sui quali si basano le religioni rivelate.

I simboli religiosi adibiti esplicitamente in questo genere di film (il segno di croce di Balilla – beffardo e vagamente blasfemo – la croce e il prete del funerale) sono quelli della religione cattolica, ma l'ottica con la quale questi simboli sono osservati e inseriti nei film non è cattolica. Ci sarebbe molto da dire sul livello di profondità al quale è penetrato il cristianesimo nella coscienza delle plaghe popolari del Meridione. Si avverte qua e là il perdurare di una mentalità paganeggiante che si manifesta in pratiche superstiziose e in un radicato fatalismo. I riti e i simboli del cattolicesimo, diffusi ovunque, dissimulano sovente la mancanza di una vera adesione ai principi del Vangelo. Non è un caso se questi riti e questi simboli, quando diventano oggetto di una rappresentazione cinematografica, si rivoltano il più delle volte tra le mani dei registi che ne fanno, per così dire, un uso raddoppiato (utilizzano nel cinema simboli che sono già tali nella realtà). L'effetto che ne risulta è, alla prima impressione, quello della dissacrazione. Accade così nei film di Buñuel. Ma sarebbe più cor-

retto parlare del disvelamento di una contraddizione che soggiace all'uso improprio che di questi simboli viene fatto prima ancora che il cinema intervenga per rovesciarli.

Senza ricorrere a complicati ragionamenti, il cinema ha fin troppo facile gioco nel mettere a confronto il senso letterale di un simbolo cristiano con l'uso distorto che se ne fa nell'ambito di una pratica religiosa degradata, sia che ciò avvenga nelle sacche di paganesimo sopravvissute a una cristianizzazione incompiuta, sia che accada per il venir meno di antiche credenze sotto l'urto dei nuovi modelli di comportamento imposti dalla società dei consumi. Tra un Buñuel che disarticola l'immagine di una pietà che chiude gli occhi davanti alla realtà del dolore, invece di aprirli, e un Pasolini che riconsacra con la forza di uno stile antico (riscoperto come se fosse nuovo) coloro che la realtà della vita dissacra (ladri, lenoni, prostitute...), Ciprì e Maresco, testimoni delle contraddizioni che dilaniano la nostra epoca, perseverano in un compito che per loro è irrinunciabile, quello di dare rilievo, con tutti i mezzi dei quali dispongono, a ciò che nell'uomo permane nonostante tutto indistruttibile: il senso della propria dignità.

Foto Pierluigi Praturlon

Una foto di scena de *La dolce vita*.
La diva (Anita Ekberg) si esibisce al Caracalla's

# Analisi del film e storia del cinema

*a cura di Paolo Bertetto*

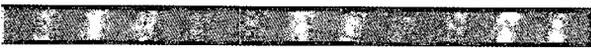


*Come è noto, la Scuola Nazionale di Cinema ha varato nel 1999 il progetto di una «Storia del cinema italiano» in 15 volumi la cui uscita è prevista tra il 2001 e il 2007. Collaboreranno diecine e diecine di studiosi, e, per le ricerche, le maggiori università del nostro paese.*

*In vista di questo progetto, la Consulta Universitaria del Cinema ha ritenuto opportuno dedicare il proprio convegno annuale ad alcuni nodi problematici dell'attuale ricerca storiografica. I lavori, introdotti da Lino Micciché, che ha esposto il piano dell'opera, si sono svolti presso la Scuola Nazionale di Cinema e hanno occupato due giornate, il 16 e il 17 novembre 1999, articolandosi in due* workshops *paralleli. Il primo, curato da Leonardo Quaresima, è stato dedicato al problema degli archivi, del recupero e della conservazione dei materiali audiovisivi e cartacei. Nel secondo, curato da Paolo Bertetto, ci si è occupati del rapporto tra analisi testuale e riflessione storiografica, passando in rassegna le principali metodologie emerse negli ultimi anni.*

*Nel numero 4 di «Bianco & Nero» pubblichiamo una parte degli esiti del secondo* workshop, *con una introduzione del curatore, Paolo Bertetto, e i contributi di Roberto Campari, Augusto Sainati, Veronica Pravadelli e Giaime Alonge.*

*Nel numero 5 si potranno trovare i restanti interventi di Francesco Casetti, Liborio Termine, Vito Zagarrio, Dario Tomasi, Leonardo Gandini, Guglielmo Pescatore e Monica Dall'Asta, oltre alle relazioni di apertura e chiusura del convegno tenute da Mino Argentieri, Gian Piero Brunetta, Antonio Costa e Alberto Farassino.*

*Il presente dossier è illustrato con foto di scena de* La dolce vita *scattate da Pierluigi Praturlon, recentemente acquisite dalla Fototeca della Scuola Nazionale di Cinema.*

## Lo stato delle cose

*Paolo Bertetto*



La programmazione di una grande storia del cinema italiano che investe la comunità scientifica non può essere effettuata che all'interno di una riflessione articolata sullo statuto, la struttura, i caratteri e le potenzialità interpretative e discorsive della storia del cinema. Come ogni storia settoriale, la storia del cinema, infatti, definisce il proprio ambito di competenza, le proprie regole e finalità, e contemporaneamente si struttura nella sua specificità e nelle sue destinazioni particolari, sulla base di un'istanza progettuale forte. Essa è storia di forme significanti, di configurazioni audiovisive, estetiche e comunicative e questa specificità implica un rapporto rilevante con la dimensione simbolica e le modalità di produzione della significazione. In tale prospettiva la storia del cinema si pone innanzitutto come esperienza storiografica che è pienamente atto interpretativo, fondato su un programma conoscitivo e articolato in un'interazione costante tra la concretezza e la materialità della ricerca e le finalità interpretative particolari. La ricerca storico-cinematografica trova, insomma, nell'atto storiografico progettuale il suo fondamento prioritario e si articola sulla base della struttura e della configurazione dell'atto interpretativo stesso. Assume quindi articolazioni diverse e/o campi circoscritti e particolari di applicazione in rapporto all'assunto metodologico, e privilegia nella delineazione del percorso storiografico le "rilevanze" funzionali al progetto conoscitivo. La storiografia non può non porre il problema ermeneutico come asse centrale del proprio modo di essere, orizzonte di qualificazione sistematizzante e di sviluppo significante della ricerca documentaria e della descrizione di fatti e di elementi. Solo nella strutturazione interpretativa dei percorsi delle forme specifiche e delle loro interazioni interne ed esterne, gli elementi fattuali e documentali possono trovare una sistemazione significante. Come osserva Michael Postan nelle pagine metodologiche di *Fact and Relevance. Essays on Historical Method*, «i fatti della storia, persino quelli che nel gergo degli storici vengono classificati "indiscutibili", altro non sono che rilevanze: facce dei fenomeni passati che si dà il caso abbiano un legame con gli interessi principali dei ricercatori nel momento in cui questi compiono le loro ricerche»[1].

Negli ultimi anni l'attività storico-cinematografica si è ampiamente sviluppata nella moltiplicazione degli ambiti specifici di pertinenza, tutti di indubbio interesse nei campi prescelti e sicuramente legittimi. Sono esperienze di microstoria, operazioni di allargamento e di incremento della ricerca che ampliano innanzitutto la conoscenza del cinema ad orizzonti esterni al film in quanto tale e ne studiano il prima, il dopo e quanto sta attorno: sono ricerche e storie della produzione, come della ricezione e degli spettatori, della diffusione sul territorio e nel quadro internazionale, come della promozione. A questa prospettiva di allargamento all'extrafilmico si aggiunge una proliferazione di ricerche relative alle componenti e agli apporti di cui è costituito il film, alle molteplici professionalità operanti: tutti settori di ricerca assolutamente pertinenti, che consentono un importante allargamento del sapere relativo al cinema nella sua generalità e nella sua varietà. Sono ormai diffusi un atteggiamento di più forte attenzione nei confronti della memoria e la volontà di affrontare i problemi di una salvaguardia effettiva dei documenti, dei materiali spesso difficili da reperire e da conservare e, insieme, l'intenzione di coordinare la memoria con l'interpretazione e quindi di fare della memoria riattivata un percorso conoscitivo[2].



Questo allargamento dei campi, delle serie e dei modi della ricerca storica relativa al cinema, non deve tuttavia far dimenticare la centralità dei testi filmici nella conoscenza e nell'interpretazione del cinema. È ovvio che in qualsiasi orizzonte storiografico, e in particolare in quello cinematografico che qui ci interessa, l'attenzione al contesto dev'essere non solo correlata all'interpretazione del testo, ma subordinata alla rilevanza prioritaria dei testi. Sono i testi che rendono possibile il fondarsi del cinema come sistema di forme significanti e un'opzione storiografica deve innanzitutto studiare e interpretare le processualità e i meccanismi che permettono il costituirsi dei prodotti cinematografici come forme significanti articolate in serie complesse.

Si tratta quindi di riflettere non tanto sull'ovvia essenzialità della interpretazione dei film in una storia del cinema, ma sui modi attraverso cui la conoscenza dei testi filmici e la loro analisi possono svolgere un ruolo essenziale nella storiografia del cinema. Affermare la centralità della conoscenza dei film anche all'interno di un progetto di storiografia del cinema non riflette soltanto la necessità di rispettare il livello di rappresentatività del filmico connesso per definizione al testo (filmico), quanto la rilevanza dell'elaborazione di un progetto storiografico entro il quale il massimo di pertinenza relativa al campo di indagine costituisce il nucleo essenziale dell'atto interpretativo. Si tratta perciò di lavorare a una ipotesi storiografica che sia anche un atto interpretativo particolare, capace di pensare la storia del cinema attraverso i testi e la loro interpretazione sincronica e diacronica.

L'atto interpretativo storiografico in questione definisce, insomma, la pertinenza degli oggetti, dei campi possibili di ricerca, le configurazioni si-

gnificative dell'oggetto e del campo di indagine, insieme alle articolazioni e alla struttura del metodo. Non ha soltanto un'ampia autonomia metodologica: è anche una possibilità di definire modalità di ricerca e di approccio, e presenta un carattere di riconfigurazione e di riattualizzazione degli oggetti e dei campi di indagine. L'atto interpretativo trasforma in componenti funzionali al progetto gli elementi interni al campo di indagine e valorizza la pertinenza di alcuni aspetti rispetto ad altri, traccia percorsi, definisce priorità ed elabora configurazioni virtuali relative a problemi, a tratti particolari.

È una prospettiva che potenzia il momento progettuale e punta a ridisegnare i contorni dell'oggetto in relazione ai metodi e alle finalità definite. Optare per la centralità dell'analisi dei testi filmici in un progetto di storiografia del cinema pone, in ogni modo, una serie di problemi metodologici particolari, indubbiamente complessi; e implica una riflessione su modalità, caratteri, metodologie e problemi dell'interpretazione dei testi, oltre che sui rapporti tra l'analisi dei testi e la storiografia del cinema. Si tratta, quindi, di effettuare l'apertura di un processo dialogico molteplice che investa i testi e li ponga in relazione alla storia, elaborando percorsi e forme di interazione significante tra i due orizzonti. Le modalità di interazione tra analisi del testo e storiografia del cinema devono avere un carattere dialogico e definirsi, svilupparsi e arricchirsi attraverso il confronto e le suggestioni reciproche. Le logiche dell'interpretazione del testo e della storiografia devono insomma ampliarsi e modificarsi nel confronto e nello scambio reciproco. Si tratta di ripensare il testo in relazione alla storia e la storiografia in relazione all'analisi del testo, di allargare la leggibilità e la interpretabilità dei testi e della storia ciascuno in direzione dell'altro orizzonte. Non si può pensare soltanto il testo nell'orizzonte della storia e in rapporto con la storia. Si tratta di pensare anche la storia in rapporto agli oggetti/testi e alle loro risonanze simboliche infinitamente forti. La centralità dell'interpretazione intesa come atto fondante conoscitivo va affermata in uno schema di interazione sistematica fra tutti gli elementi: testo/inscrizione del testo nella storia/interpretazione testuale/interpretazione storiografica.

L'interpretazione deve porsi come pratica significante centrale, che circola dal testo all'insieme dei testi e all'orizzonte storiografico, assumendo di volta in volta configurazioni, modi, finalità e metodologie differenti. L'assunzione della centralità dell'interpretazione richiede un approfondimento delle problematiche relative all'interazione tra i vari momenti, mentre un confronto più impegnativo tra testo e storia prospetta immediatamente un insieme di problemi e di opposizioni particolari che non possono essere ignorate. Sono opposizioni classiche, che già il confronto storicismo/strutturalismo aveva evidenziato negli anni '60: diacronia/sincronia, serie diacroniche/sistemi sincronici, relazione con la storia/funzionamento del testo, sviluppo/struttura. Ma una nozione come quella di

storia richiede precisazioni ulteriori in quanto riguarda insieme l'orizzonte storico, sociale, culturale, produttivo e comunicativo, da un lato, e la storia del cinema e gli insiemi di film diacronicamente dislocati, dall'altro.

Come entra la storia (disciplinare) nel testo e come la si interpreta? Come entra la storia (extradisciplinare) nel testo e come la si interpreta? Come entra il testo (e la sua analisi) nella storia (disciplinare) e quale ruolo ha? Come entrano nella storiografia del cinema gli elementi pertinenti del testo che l'analisi può rilevare e interpretare?

Una prima risposta possibile implica un allargamento dell'idea di analisi ad analisi storica e di testo a testo storico e quindi a luogo dinamico di attraversamenti, di influenze da parte di modelli esterni e di interazioni. In questa prospettiva il testo può essere considerato come luogo di presenze e di discorsi concorrenziali e in contrasto, e quindi come luogo di conflitti.



In un saggio interessante sul problema, Tom Gunning[3] sottolinea come il testo sia il territorio di conflitto tra poetiche, espressività, politiche produttive e ragioni extrafilmiche di vario tipo. Il testo non è soltanto un sistema coerente di significazione, è uno spazio plurimo, frantumato e composito in cui entrano logiche e dinamiche differenti. È una zona di contrasti, il luogo di tensioni produttive che possono essere interpretate non solo nelle interrelazioni interne ma anche in rapporto ad orizzonti extratestuali[4]. Nel testo agiscono forze contraddittorie localizzate nella storia e nelle storie. Il testo implica, quindi, relazioni problematiche tra codici, con relativi spostamenti, deformazioni e contaminazioni. L'idea di integrazione dinamica degli elementi ipotizzata da Gunning prevede, in ogni modo, sia la considerazione dell'intervento dinamico dei fattori storici ed extratestuali, sia la considerazione della reciproca implicazione tra il testo e la serie dei testi in cui è inserito. La conoscenza dettagliata delle pratiche filmiche storicamente affermate, del modo di produzione dei film, permette di comprendere e individuare i caratteri specifici e le interrelazioni tra gli elementi di un testo filmico. L'analisi di un testo filmico dovrà, quindi, definire il rapporto tra l'attivazione specifica dei codici effettuata nel testo in questione e le attivazioni diffuse nelle pratiche filmiche contemporanee. I caratteri individualizzanti del testo dovranno dunque essere enucleati in rapporto ai modelli diffusi in una relazione di omogeneità e di differenza. Il testo estetico mette in questione il codice, lo trasforma, lo rende storico, e agisce sulle regole del genere, modificandole mentre le attiva. I modi di attivazione specifica dei codici di un testo non possono essere compresi e adeguatamente valutati fuori da una interrelazione dinamica con i modi diffusi. Questo significa che l'interprete deve costruire griglie di articolazione analitica e metodi di lettura comparata per percepire gli aspetti individualizzanti del testo. Tuttavia in questa procedura analitica sono evidentemente comparabili gli elementi presenti in forme ripetute o diverse nei testi e quindi le attivazioni specifiche par-

ticolari dei codici, mentre corrono il rischio di restare esterne le componenti più propriamente connesse all'immaginario nella sua potenziale singolarità distanziante.

Un procedimento di messa in scena, una opzione stilistica, infatti, possono avere una significazione e una rilevanza estetica diverse in epoche diverse e soltanto attraverso la conoscenza e l'interpretazione dei modi storicamente affermati della messa in scena è possibile comprendere la configurazione effettiva e la significazione di un procedimento o di una soluzione linguistica. Per sottolineare integrazioni e alterità del testo estetico rispetto alla *langue*, Gunning suggerisce di superare la contrapposizione saussuriana tra *langue* e *parole* in favore del concetto di norma(e) estetica(he), ripreso da Mukařovsky[5]. Secondo quest'ultimo, le norme estetiche operanti nel testo presentano una gamma di occorrenze, di articolazioni che vanno dalla validità coinvolgente al potere regolativo, e contemplano nel proprio dispositivo la stessa possibilità dell'infrazione. Le norme estetiche operano, quindi, in opposizione ad altre norme, che sono soggette necessariamente a trasformazioni nel tempo e alla possibilità della trasgressione. Ogni opera funziona come un nodo complesso di norme e si pone come luogo di equilibrio dinamico di norme eterogenee, un equilibrio unico instabile che ogni testo dovrà almeno in parte modificare. Questo dinamismo, intrinseco alla testualità e alle norme estetiche, richiede lo sviluppo di adeguate metodologie ad un tempo di analisi del film e degli insiemi di film, rispetto a cui soltanto sarà possibile individuare la singolarità del testo in questione.



Non va inoltre dimenticato che la singolarità del testo è legata non solo all'attivazione particolare di codici e all'interpretazione testuale delle norme estetiche, ma anche alla produzione di un immaginario singolare in cui confluiscono certo modi, norme e modelli, ma che presenta anche particolarità ulteriori.

L'individuazione di una necessità di storicizzazione dell'analisi del testo implica, dunque, una duplice articolazione concettuale e metodologica. Il testo infatti è in relazione insieme con diacronie e sincronie filmiche/extrafilmiche e si pone come il punto di intersezione di tali orizzonti:

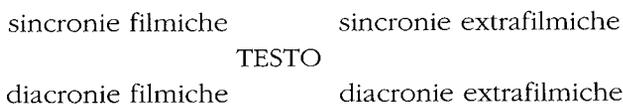
sincronie filmiche — sincronie extrafilmiche
TESTO
diacronie filmiche — diacronie extrafilmiche

Sono dimensioni che vanno considerate come realtà dinamiche e che in ogni modo assumono rilevanze differenti. È evidente che la dimensione sincronica filmica del testo va intesa in una duplice accezione: come sincronia interrelata interna al testo e come sincronia relazionale dinamica con i testi filmici contemporanei. Questa sincronia relazionale dinamica è

Foto Pierluigi Praturlon

*Marcello* (Marcello Mastroianni) incontra *Maddalena* (Anouk Aimée) al night club

d'altronde connessa con l'orizzonte della diacronia filmica, perché la comprensione del modo di fare cinema e delle pratiche filmiche strutturate di un momento storico non può non essere integrata nel processo delle trasformazioni e delle cristallizzazioni storiche successive. L'interpretazione del testo all'interno della storia dei testi, e all'interno del sistema dei testi contemporanei, è infatti un'opzione metodologica essenziale e può articolarsi poi lungo due assi ulteriori: l'asse dei modi di produzione e delle tecnologie e l'asse dei modi e delle strutture compositive storicamente affermati. Sono due assi che interagiscono, ma che è necessario tenere distinti e considerare come serie particolari dotate di caratteri intrinseci. Il passaggio dal modello dell'integrazione del testo nelle storie, alle analisi dei testi come insiemi storicamente determinati implica, in ogni modo, tutto un nuovo ordine di problemi. Le analisi di insiemi di testi storicamente collocati sollevano infatti questioni relative sia all'oggetto dell'indagine che alla metodologia della ricerca. Si tratta di definire criteri e parametri di costituzione dell'insieme da realizzare, discutendo sia problemi di raggruppamento e quindi di riconduzione a omogeneità, sia ipotesi di periodizzazione e quindi di limitazione cronologica degli insiemi selezionati. La questione della periodizzazione e della costituzione di insiemi omogenei, d'altronde, implica un problema metodologico generale: non si tratta solo di descrivere dati e criteri, ma di riflettere su come e in che misura l'interpretazione storiografica costruisca e costituisca il proprio oggetto.

Sono questioni tutt'altro che irrilevanti, che non solo definiscono il campo di indagine, ma contribuiscono a prefigurare i risultati stessi. È evidente che gli insiemi possono essere costituiti sull'omogeneità strutturale (origine nazionale, generi, identità, eccetera) o sulla varietà ed eterogeneità strutturale nella dimensione cronologica prescelta. Ma è ancora più evidente che l'opzione attivata diventa fondamentale per l'indagine sviluppata. Ancora più importanti, poi, sono evidentemente le metodologie attraverso cui gli insiemi selezionati vengono affrontati. Generalmente i lavori più significativi sono impegnati nell'analisi dell'attivazione di codici particolari, all'interno di insiemi cronologicamente circoscritti. Ma ci sono anche esperienze di ricognizione storica a largo raggio sui procedimenti tecnici utilizzati all'interno di cinematografie di periodi determinati. Quest'ultima prospettiva ad esempio ha trovato nel libro di Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*[6], un modello di ricerca rilevante, definita «analisi statistica dello stile», e intesa a studiare la frequenza delle opzioni tecnico-linguistiche attivate all'interno di periodi della storia del cinema definiti per omogeneità. Si tratta di un procedimento di recensione sistematica delle procedure presenti nel lavoro di messa in scena, che consente l'acquisizione di importanti elementi conoscitivi, anche se non sempre definisce adeguatamente le ragioni delle periodizzazioni e i rapporti tra procedimenti e testi. In questa prospettiva resta spesso non considerata la significazione dei procedimenti descritti e il loro inserirsi in sistemi coerenti di messa in scena. Il procedimento appare, quindi, recensito al di fuori del processo di significazione che produce, e quindi come una mera rilevanza statistica. Ma l'attenzione sistematica portata alle procedure tecniche della messa in scena costituisce, in ogni caso, un modello che non si può trascurare e consente di conoscere l'incidenza dei primi piani, dei movimenti di macchina o la lunghezza media delle inquadrature nel cinema degli anni '20 come degli anni '40. Ricerche di questo tipo garantiscono un incremento rilevante di informazioni tecniche, da utilizzare ulteriormente in ricerche analitiche più circoscritte e più elaborate. Lavori recensivo-statistici di tal fatta possono quindi diventare il fondamento di analisi filologiche accurate, in cui il sapere analitico-testuale si fonde con il sapere relativo a macrosistemi, assicurando un effettivo sviluppo conoscitivo.

Altri modelli di analisi di insiemi di testi sono invece più direttamente concentrati sull'attivazione di codici particolari. Si tratta di analisi di insiemi testuali, esattamente circoscritti sotto il profilo cronologico e selezionati sotto il profilo strutturale, indagati per individuare il sistema di rappresentazione sociale dell'organizzazione delle sequenze e del tempo interno: si vedano, ad esempio, le ricerche di Lagny, Ropars, Sorlin sull'organizzazione delle sequenze, i relativi modi di implicazione, il tempo interno, le marche d'enunciazione e la focalizzazione nel cinema popolare

francese degli anni '30[7]. Esperienze di analisi di questo tipo possono permettere una conoscenza delle occorrenze e delle variazioni nell'attivazione di codici particolari relativi a periodi e a insiemi determinati della storia del cinema, e indirizzano la conoscenza storica direttamente sul sistema testuale e sul suo funzionamento.

Un'estensione ed una sistematizzazione del modello di analisi dei procedimenti tecnico-linguistici alla storia del cinema classico americano, e poi, in sintesi, alla storia generale del cinema, sono state effettuate con impegno metodologico e più ampia articolazione concettuale e discorsiva da David Bordwell, Janet Staiger e Kristin Thompson[8]. Il loro lavoro si presenta naturalmente con una compattezza ed un'ampiezza di ricerche e di risultati complessivamente significativi, anche se le osservazioni critiche e i punti di dissenso possono essere rilevanti e numerosi. La loro analisi, com'è noto, investe le pratiche filmiche strutturate – cioè i modi e le tecniche della messa in scena, i modi della rappresentazione e le opzioni di stile – e mette in gioco al tempo stesso un insieme di problemi metodologici di indubbio rilievo su cui varrà la pena di fare alcune riflessioni. Innanzitutto va sottolineato come la ricerca di Bordwell, Thompson e Staiger punti a studiare non i procedimenti tecnico-linguistici in quanto tali, ma il modo in cui i procedimenti tecnico-linguistici si iscrivono in un sistema stilistico coerente e producono significazione attraverso varie forme di interrelazione. La loro ricerca effettua interazioni dinamiche tra orizzonti di pertinenza diversi: in primo luogo il corpus delle attività di messa in scena e i supporti tecnici storicamente variati che le permettono e contribuiscono a modificarne i caratteri (*modes of film practice*). Le «pratiche filmiche strutturate» si basano su norme produttive, oltre che su norme linguistiche, e determinano un'interrelazione stretta tra i modi di produzione e le leggi dello stile. Il concetto di «pratica filmica strutturata», d'altronde, implica un doppio legame del testo con la storia: da un lato, con i modi e le strutture compositive storicamente affermate; dall'altro, con i modi di produzione e le tecnologie. Un altro livello, anche più rilevante, di analisi è poi costituito dalla ricerca sui modi di rappresentazione, effettuata attraverso un'indagine particolare sull'orizzonte dei modi della narrazione, dei modi della raffigurazione dello spazio e del tempo. Va detto subito che il grande volume sul cinema americano classico costituisce un contributo conoscitivo indubbiamente significativo, anche se pone nuovi problemi all'interpretazione del cinema.

Un'altra ricerca interessante è costituita dal volume *On the History of Film Style*, in cui Bordwell – in maniera meno sistematica e per ora meno significativa – analizza le tecniche della messinscena e i modi di costruzione delle inquadrature, individuando una ipotesi specifica di periodizzazione relativa alla storia generale del cinema. Per Bordwell lo stile è collegato all'uso intenzionale, sistematico, significante delle tecniche del

medium relative a più orizzonti: la messa in scena, la fotografia, il montaggio, le componenti del sonoro. Lo stile è la tessitura delle immagini e dei suoni del film, è la loro interrelazione complessa e variata, il risultato di scelte effettuate dai registi in particolari circostanze storiche. Inoltre, lo stile implica anche altre proprietà relative a strategie narrative, soggetti e temi preferiti, e investe forme diverse di film (ad es. film narrativo, film non narrativo), generi e modi (film di finzione e film documentari). Questa considerazione dello stile del film implica la problematizzazione del rapporto stile individuale/stile di gruppo, ma ancora di più una serie di domande sistematiche relative al rapporto tra lo stile del film e la storia. Bordwell si pone alcuni quesiti essenziali: quali strutture della continuità o del cambiamento di stile sono significative e rilevanti? Come possono essere spiegati i mutamenti di stile e com'è concepibile il cambiamento (graduale, improvviso ecc.)? Quali tipi di meccanismi causali sono rilevanti? E, infine, che cosa costituisce la struttura dello stile? Sono domande che investono evidentemente tutta la storia della messinscena cinematografica e delle interpretazioni del lavoro di messinscena e riguardano, quindi, direttamente le problematiche storiografiche più rilevanti.

L'ordine di problemi sollevati da Bordwell (da Thompson e da Staiger) è invero almeno pari alle proposte di lettura avanzate nei suoi saggi, che vale la pena riprendere in maniera sintetica. La sua ricerca, infatti, non si configura come un'indagine specifica che si pone accanto ad altre analisi interpretative, ma come un modello di ricerca che sembra implicare una ridefinizione di alcuni nodi essenziali delle pratiche critiche e storiografiche diffuse.

I libri di Bordwell mettono in discussione innanzitutto i rapporti unicità del testo/insiemi testuali, testo estetico/testo comunicativo, autore/registi, modello originario/modelli diffusi: non solo il ruolo delle grandi opere, ma anche il ruolo dell'autore affidatoci dalla *politique des auteurs*, e del tutto prevalente per quasi cinquant'anni, è qui messo fortemente in discussione. Inoltre il rapporto grande testo/testi si pone come problema storiografico-interpretativo, mentre un problema metodologico complesso è quello relativo alla omogeneizzazione dei testi in modelli interpretativi ragionati e gestibili (con l'eventuale riduzione delle differenze a omogeneità). D'altronde *On the History of Film Style* presenta e discute i modi diversi di angolazione della ripresa, di organizzazione dello spazio e degli elementi del profilmico all'interno dell'inquadratura, analizzando sistematicamente le varianti da Lumière a Méliès, da *The Great Train Robbery* al 1912, da Griffith al cinema europeo degli anni '20, sino alla costituzione della visibilità del cinema classico ed alle successive esperienze del cinema degli anni '60 e '70. Bordwell studia la struttura della costituzione dell'inquadratura, le diverse collocazioni della macchina da presa, le diverse distanze della macchina da presa dall'oggetto ripreso, i diversi tagli

del piano, i movimenti di macchina e il dinamismo dei personaggi nel quadro e fuori quadro. Sono modi di organizzazione della rappresentazione che egli analizza in rapporto alle opzioni particolari e all'attivazione dei codici cinematografici.

Nella considerazione degli aspetti pertinenti ad una analisi dello stile cinematografico, e nello studio delle pratiche filmiche strutturate, restano forzatamente privilegiate le opzioni a favore della tecnica e dei modi di simbolizzazione; e appaiono invece penalizzate o escluse le considerazioni relative alle forme molteplici di oggettivazione dell'immaginario. È come se Bordwell ritenesse pertinenti per l'analisi del film i modi del simbolico, i procedimenti attraverso cui si attivano la rappresentazione e la comunicazione, ma al tempo stesso escludesse dall'analisi i modi dell'immaginario, e quindi i modi molteplici di riconoscimento del sé attraverso l'immagine speculare dell'altro[9].



Un'altra nozione importante che attraversa l'orizzonte dell'analisi del film e la sua storicizzazione, mediante l'individuazione di problematiche e di pertinenze, è costituita dal concetto di «modo di rappresentazione» e dalle articolazioni delle sue forme storiche. In un volume significativo dedicato allo studio del cinema delle origini, *La lucarne de l'infini*[10], Burch procede attraverso l'individuazione di un corpus cronologicamente definito di film e analizza le modalità di costituzione delle strutture interne ed il funzionamento significante del testo. L'individuazione di un «modo di rappresentazione primitivo» e di un «modo di rappresentazione istituzionale» costituisce insieme una definizione di standard omogenei di visualizzazione propri del cinema, ma anche forzatamente una operazione di riduzione della pluralità all'identico. L'affermazione di un modello di messa in scena istituzionale non può non configurarsi come un sistema di omogeneizzazione e di esclusione, e quindi come una semplificazione degli elementi analizzati e una compressione delle molteplicità e delle disparità. Burch è certo uno specialista che ha saputo studiare anche le varianti alle norme e le forme cinematografiche della modernità, ma è indubbio che nozioni come «modo di rappresentazione istituzionale» e «modo di rappresentazione primitivo» costituiscono concetti generalizzanti che l'analisi dei testi e la storiografia devono utilizzare con molta prudenza in rapporto ai testi, agli insiemi testuali omogenei e ai percorsi storiografici complessivi. Proprio il carattere di generalizzazione di tali nozioni determina nell'analisi storica la necessità di riarticolare concetti ampi come quelli di Burch entro esperienze analitico-interpretative capaci di individuare sottocategorie distintive, configurazioni variabili, intenzionamenti specifici, eccetera. La pregnanza specifica di un progetto di analisi di insiemi testuali storicizzati non può che sfociare, infatti, nella articolazione di sottocategorie modali, capaci di rappresentare interpretativamente le pertinenze omogenee e le varietà in un quadro di arricchimento e di

Foto Pierluigi Praturlon

*Sylvia* (Anita Ekberg) si prepara per la conferenza stampa

moltiplicazione categoriale più che in una riduzione sistematica (e forzosa) a omogeneità. Sotto questo profilo le acquisizioni di Burch – che per altro ignorano le peculiarità stilistiche di grandi scuole nazionali come quella italiana e danese – richiedono una più forte integrazione storico-analitica per garantire contributi storiografici effettivi.

D'altra parte le ricerche sugli insiemi testuali, nella stessa misura in cui propongono contributi conoscitivi, pongono problemi variati e complessi alla storiografia del cinema. Lo sviluppo di metodologie particolari di analisi delle strutture di messa in scena e l'acquisizione di contenuti interpretativi rilevanti costituiscono, dunque, un passaggio di grande rilievo nell'arricchimento delle conoscenze sul cinema. Resta in ogni modo il problema dell'utilizzo o meglio dell'iscrizione nel discorso storiografico dei contenuti delle analisi condotte su insiemi testuali periodizzati e raggruppati. Le modalità di tale iscrizione possono naturalmente essere molteplici, ma garantiscono in ogni caso una conoscenza delle strutture formali e dei modi della messa in scena che una storia del cinema non può ignorare. Semmai la questione è che le ricerche e le analisi di insiemi testuali arricchiscono il patrimonio conoscitivo e pongono nuovi problemi alla teoria e alla critica mettendo a volte in crisi alcune nozioni fondamentali come ad esempio quella di autore. È d'altronde evidente che il privilegiamento di strutture conoscitive legate a raggruppamenti e a configurazioni plurali può anche penalizzare le considerazioni dell'individualità e della specificità dei contenuti differenzianti.

La stessa costituzione di insiemi per l'analisi pone problemi ulteriori. Perché se la costituzione degli insiemi testuali deve consentire di indagare e definire le norme, cioè i caratteri linguistici e di messinscena prevalenti in un dato periodo e/o in una cinematografia particolare, l'indagine sulla norma deve anche estendersi alle forme differenziantesi, alle esperienze autoriali particolari, o deve a priori isolarle come varianti sicuramente esterne alla norma? E se decide di escluderle, sulla base di quali criteri potrà definire le esperienze autoriali? In questa prospettiva appare più persuasivo il criterio di costituire il corpus da indagare facendo riferimento ad una totalità di elementi e dunque senza alcuna esclusione. Il corpus da testare, per individuare caratteri prevalenti e norme implicite e strutturali della messinscena, ingloberà al proprio interno anche le esperienze differenti, di violazione delle norme, che, tuttavia, per la loro particolarità e singolarità, non dovrebbero incidere in maniera consistente di fronte alla prevalenza quantitativa di testi conformi alle norme. La definizione di modelli dominanti, relativi alle attività della messa in scena, costituisce evidentemente una acquisizione conoscitiva di grande rilevanza rispetto alla ricerca interpretativa della storiografia del cinema, ma pone, come si è detto, un ulteriore problema in rapporto alla nozione di autore. Quale tipo di rapporto è infatti ipotizzabile, per un autore, rispetto ai modelli di messa in scena prevalenti? Un autore è caratterizzato dalla differenza, e magari dalla radicalità delle differenze, rispetto ai parametri abituali della messa in scena? E in questo caso come potrebbero essere valutate esperienze di registi di autorialità conclamata, che presentassero modi di messinscena sostanzialmente omogenei alla norma più diffusa? È evidente che si può avanzare anche un criterio diverso di considerazione dell'autore, collegandolo alla norma e pensandolo come l'interprete più efficace e rappresentativo della norma stessa. In questo caso, tuttavia, la rilevanza della norma dovrebbe essere svalutata come elemento qualificante dell'orizzonte estetico del film: se un autore si esprime dentro le norme formali diffuse rischia di perdere la propria singolarità ed eccezionalità estetica e di diventare un regista come molti altri. Il problema presenta un'indubbia rilevanza e quindi può essere qui soltanto enunciato; ma non deve essere trascurato né dalla teoria né dalla storiografia.

L'ampiezza e la rilevanza delle ricerche sulla storia dei procedimenti di messa in scena, e la loro caratterizzazione come storia delle forme, pongono un ulteriore problema teorico-metodologico. Qual è il livello di legittimità di una nozione di forma come insieme di procedimenti di messa in scena? La forma è circoscrivibile all'insieme delle pratiche filmiche strutturate o è un concetto più vasto che implica prioritariamente la fusione (appunto formale) oppure la sintesi felice del rapporto tra procedimenti di messa in scena e orizzonte dell'immaginario? Una considerazione della forma come orizzonte delle procedure tecnico-linguistiche rischia, da un lato,

di isolare tale dimensione dalla struttura complessiva del testo e, dall'altro, di diventare funzionale solo a ricerche e a classificazioni di insieme. La ricchezza dell'idea di forma-testo è invece nella sua capacità di riflettere il progetto estetico del film in questione nella sua compresenza di determinazioni inventive e compositive coerenti, in cui i procedimenti tecnico-linguistici e l'immaginario particolare si incontrano in una fusione assolutamente singolare. Staccando i procedimenti tecnico-linguistici dalle altre componenti del testo non si rischia solo di impoverire il testo stesso, ma di perdere la congruità generale e la complessità dell'interazione anche conflittuale degli elementi che lo costituiscono. Questo non significa non considerare pienamente significative le ricerche sui procedimenti di messinscena, che sono un'articolazione necessaria dell'analisi degli insiemi testuali, ma al contrario non confonderli con l'universo (formale) generale del testo-forma, e con la sua singolarità di sintesi di componenti diverse. D'altronde è assolutamente essenziale nel quadro delle analisi del film e degli insiemi testuali, così come nello sviluppo della teoria della storiografia del cinema, non dimenticare la centralità della relazione tra procedimenti tecnico-linguistici e immaginario. L'immaginario, in quanto orizzonte di riconoscimento del sé attraverso l'immagine speculare dell'altro, rappresenta il punto di ancoraggio del cinema alla soggettività dell'autore e dei suoi collaboratori così come alla soggettività dello spettatore e insieme il modo di costituzione dell'immagine filmica nelle sue strutture significanti e nel rapporto percettivo che la attiva e contribuisce a renderla possibile. L'analisi semiotica e l'analisi dei procedimenti tecnico-linguistici si occupano prevalentemente del modo di funzionamento del testo e della tecnica di produzione della significazione. In questa prospettiva operano essenzialmente sul simbolico e rischiano di considerare l'immaginario come una variabile aggiuntiva, di rilievo limitato ed in ogni modo subalterno rispetto al simbolico. Si tratta invece di ricuperare nel lavoro interpretativo la centralità dell'immaginario, indagando a fondo la stessa configurazione di immagine speculare dell'altro che lo caratterizza. In questa direzione, le ricerche possono assumere forme e metodologie diverse, ora privilegiando le componenti iconiche, che rinviano alla figurazione, ora sviluppando le suggestioni proposte dalla psicoanalisi e dalla Feminist Film Theory, ora mescolando approfondimenti interpretativi diversi attraverso i concetti di figura e di figurale[11].



È auspicabile sviluppare l'analisi delle relazioni e degli intrecci complessi tra simbolico e immaginario, e insieme considerare la realtà del testo come una dimensione complessa segnata dalla presenza visibile e invisibile, reale e occultata di un sottotesto, di un insieme di relazioni sottotestuali, di una rete di contenuti latenti. E, al tempo stesso, sarebbe significativo studiare dentro la nozione lacaniana di immaginario le modalità di attivazione dell'immagine speculare dell'altro, che caratterizzano il ci-

nema nelle diverse articolazioni strutturali e storiche. È possibile individuare modelli storici di attivazione dell'immaginario filmico o modelli strutturali? È possibile definire tipologie differenti di immagini speculari dell'altro, in relazione alla dimensione iconica e/o figurale, al rapporto con l'autore e i suoi collaboratori e al rapporto spettatoriale? È possibile costituire una tipologia dei modi di riconoscimento del sé nell'immagine speculare dell'altro che si realizza al cinema? Sono questioni che lo sviluppo dell'analisi del film, il suo essenziale allargamento alla dimensione dell'immaginario e il suo arricchimento in relazione alla storia/alle storie, mettono senza dubbio in evidenza.

Questi elementi, che caratterizzano la testualità e che possono entrare agevolmente nelle esperienze di interpretazione del film, pongono invece ulteriori problemi alla storiografia del cinema, che deve trovare le modalità di iscrizione di tali acquisizioni interpretative nel proprio sviluppo di un discorso conoscitivo particolare.



Al di là dei complessi problemi fin qui enunciati, esiste poi un problema ulteriore legato alle strutture e ai caratteri distintivi dei diversi discorsi elaborati nell'ambito dell'analisi testuale, nell'ambito delle analisi di insiemi testuali plurimi e nell'ambito della storiografia. Si tratta evidentemente di macro-differenze, che segnano la logica, le finalità e le strutture interiori legate al discorso dell'analisi del film e al discorso della storiografia del cinema. Ma poi, all'interno dei due orizzonti strutturali, è possibile individuare altre differenze, altre disomogeneità, in quanto le strutture e le modalità dei discorsi di analisi e di interpretazione del film sono indubbiamente articolate e variate sotto il profilo delle finalità, delle metodologie, delle strutture e delle implicite filosofie fondanti. Nell'orizzonte dell'interpretazione del film, quale si è storicamente concretato negli ultimi due decenni, è possibile individuare almeno cinque modelli di riferimento, articolati in ulteriori linee di tendenza e di metodo.

1) Un primo e prioritario modello è costituito dall'analisi del testo quale si è sviluppata nel grande alveo della semiotica, indubbiamente rilevante e diversificato.

2) Un secondo modello è costituito dalle metodologie neo-formalistiche.

3) Un altro modello fa riferimento direttamente o indirettamente ai metodi e alle problematiche dell'ermeneutica e potenzia il carattere di interpretazione di forme significanti.

4) Un modello particolare è costituito dall'euristica psicoanalitica.

5) Un ulteriore modello sviluppa e reinventa liberamente metodi e finalità operative e presenta convergenze *in re* con le tecniche della decostruzione e del decostruzionismo, anche nelle sue estensioni particolari e differenziate.

L'analisi testuale sviluppata nell'orizzonte della semiotica – che ha

conosciuto indubbiamente un successo particolare sotto il profilo qualitativo e quantitativo – si è progressivamente articolata attorno a nodi concettuali diversi e ha elaborato metodologie operative di grande rigore ed efficacia scientifica. L'analisi semiotica del testo ha dapprima affermato la natura di linguaggio del cinema e il carattere di testo del film; ha insieme ripreso e analizzato la nozione di segno sulla scia di Peirce; ha studiato il film come testo e insieme il processo che modella il film; ha riflettuto sull'atto del narrare e sui problemi della focalizzazione e della ocularizzazione; ha esteso il discorso allo sguardo e al punto di vista, e ha dedicato un'attenzione crescente all'immagine e alla struttura iconica[12].



Nelle sue successive articolazioni metodologiche, l'analisi semiotica ha sempre posto in primo piano il problema della teoria del cinema, implicita o esplicita, e la centralità delle metodologie. Si tratta di esperienze analitiche in cui la definizione del *pattern* metodologico, la sua estrinsecazione e la sua verifica concreta hanno una rilevanza concettuale e programmatica assoluta. In questo modello di analisi la metodologia acquista un'importanza decisiva e non solo segna i modi della ricerca ma orienta anche le acquisizioni conoscitive. I risultati dell'analisi si sistemano dentro un quadro teorico forte e vengono pienamente sussunti nella implicita o esplicita configurazione teorica. Non c'è acquisizione che non si trasformi in una conferma di una teoria dei modi di funzionamento del testo e del testo come sistema di produzione del senso. In questa prospettiva i saperi analitici acquisiti non restano mai frammentari e dispersi, ma sono di continuo ricondotti ad una teoria del testo come sistema coerente di produzione di significazione. E l'accento – nonostante i contributi analitici – è più spostato sul sistema di produzione del senso che sugli elementi interpretativi particolari legati alla singolarità del testo. La centralità attribuita alla riflessione sui modi di funzionamento, le leggi del cinema e i codici della comunicazione, colloca il testo nella sua singolarità in un rapporto costante con il macro-sistema teorizzato e quindi arricchisce la forza teorica del contributo analitico, anche se talvolta può attribuire minore importanza alla singolarità dell'esperienza testuale. La forza del circuito rigoroso teoria-metodologia prevale all'interno dell'operazione e garantisce la sistematizzazione del risultato analitico. L'analisi semiotica del testo può così decidere la delimitazione e la configurazione dell'oggetto in rapporto al progetto teorico metodologico e subordinare l'attenzione all'integrità del testo in favore di esperienze analitiche di segmenti più ridotti, considerati esemplari e rappresentativi rispetto al programma conoscitivo, alle metodologie e alle implicazioni teoriche attivate. Nello sviluppo di queste pratiche l'analisi semiotica sembra allontanarsi dal testo, come insieme interrelato di significazioni, per privilegiare lo studio di uno o più meccanismi specifici di produzione del senso e la loro verifica *in re*. Questa opzione, ampiamente diffusa, implica anche un distacco netto tra l'analisi semiotica

e il modello strutturalista con cui inizialmente la semiotica si è misurata, in quanto il modello strutturalista afferma l'idea dell'opera come struttura formale in cui *tout se tient*, la cui comprensione è in ogni modo legata all'interpretazione delle interrelazioni fra le strutture del testo.

L'analisi semiotica presuppone una omogeneità tra l'oggetto dell'analisi e il discorso analitico stesso in quanto entrambi si configurano come attivazione specifica del linguaggio e si situano all'interno dei sistemi linguistici. In questo senso il livello di disposizione all'analisi e la comprensibilità del testo sono totali in quanto il loro meccanismo di funzionamento è inquadrato dentro l'orizzonte dei linguaggi comunicativi e presuppone una fondamentale omogeneità tra linguaggio del testo e linguaggio dell'analisi e tra Linguaggio ed Essere. Nella logica semiotica tutto è enunciabile e tutto è realizzabile e comprensibile, e i linguaggi, nonché il Linguaggio e l'Essere, sono omogenei e strutturalmente correlati gli uni all'altro.



Un modello ulteriore è costituito dalle esperienze di impianto neo-formalistico che caratterizzano, ad esempio, il lavoro di Bordwell e di Thompson di cui abbiamo già parlato. Quello che qui ci preme sottolineare del modello neo-formalistico è, da un lato, la sua flessibilità nell'applicarsi non solo a un testo, ma ad insiemi di testi e, dall'altro, il presupposto di assoluta omogeneità tra testo filmico e linguaggio conoscitivo su cui si basa. Una formulazione efficace di questa metodologia è proposta nel saggio *Breaking the Glass Armor*[13], in cui Thompson definisce i parametri dell'analisi del testo, sottolineando l'importanza dell'organizzazione sistematica e strutturale dello stile, l'arbitrarietà della relazione soggetto/stile, la pertinenza della funzione poetica, la rilevanza significante delle leggi e delle regole, i concetti di forma e narrazione parametriche e di defamiliarizzazione (che riprende la nozione šklovskiana di disautomatizzazione), oltre al ruolo educativo riconosciuto allo studio del cinema.

Inoltre Thompson sottolinea la diretta funzionalità dell'analisi dello stile alla elaborazione della storia del cinema, con particolare riferimento alle acquisizioni conoscitive relative al cinema muto. «Gli storici interessati a mettere in luce lo sviluppo primitivo dello stile del film sono molto attenti nel sottolineare i cambiamenti marginali nella tecnica. In realtà, questo modo di conoscenza spesso fornisce agli studiosi validi strumenti nell'identificare le copie dei film primitivi, che hanno perduto il titolo originale e i titoli di testa. Analogamente le specifiche qualità delle singole cinematografie nazionali e degli autori possono essere individuate con una notevole precisione attraverso l'analisi stilistica»[14].

Un'attenzione più forte alla struttura del film come sistema di interrelazioni palesi e latenti e come configurazione complessa segnata da procedimenti ed opzioni attivate in una particolare singolarità e unicità, in cui sim-

bolico e immaginario si intrecciano in un equilibrio particolare, segna invece i modelli di analisi del film che presentano caratteri e finalità affini alla tradizione dell'ermeneutica. L'ermeneutica del film presenta alcune differenze strutturali rispetto all'analisi semiotica, oltre che logiche e finalità diverse. Innanzitutto essa si pone come teoria-metodologia e pratica dell'interpretazione, e si qualifica dentro un progetto di interpretabilità sistematica e infinita dei testi. In questa prospettiva l'ermeneutica filmica produce interrogazioni articolate nei confronti dei testi, visti nella loro singolarità significante, e si caratterizza come progetto di ricerca che punta ad attraversare tutte le valenze di significazione del testo. È quindi una prospettiva che considera il testo nella sua integrità come un sistema di interrelazioni particolari: che tende a non isolare un segmento all'interno del testo, ma si propone di cogliere il dinamismo significante interno, accettando, tra l'altro, l'idea di interrelazione coerente che caratterizza l'opera. L'ermeneutica del film punta non tanto ad analizzare i meccanismi di funzionamento del testo, quanto ad interpretare il suo complesso sistema significante e ad esaurire, nei limiti del possibile, le significazioni inerenti, palesi e latenti, con la consapevolezza di non poterlo fare. Come progetto di interpretazione di un'opera, di una struttura testuale, l'ermeneutica filmica non privilegia nessuna metodologia particolare, ma può ricorrere liberamente a metodologie diverse, secondo le suggestioni e i suggerimenti che il testo stesso propone. L'impegno interpretativo deve anzi puntare a fare emergere gli elementi di autolettura presenti nel testo, come segnali forti attraverso cui l'opera mostra la sua configurazione intenzionale, attivata e privilegiata dall'autore. Ma dovrà anche, semmai, fare emergere eventuali ulteriori elementi magari contraddittori, per restituire la conflittualità potenziale e il difficile equilibrio che spesso caratterizzano le opere riuscite. Questa attenzione alle componenti di autolettura presenti nel testo garantisce, d'altronde, la determinatezza, il rapporto costante con l'opera e il carattere non arbitrario dell'esperienza ermeneutica[15]. La metodologia attivata non preesiste quindi al testo come metodologia privilegiata, ma viene pensata e variata in rapporto con l'opera e dentro un riconoscimento non fittizio della sua centralità. L'ermeneutica presuppone la possibilità di spiegare le interrelazioni significanti complesse del testo filmico e si sviluppa attraverso l'attivazione di un dialogo costante tra l'interprete e l'oggetto da interpretare, nella persuasione che i segni dell'opera e le parole dell'interprete possano dialogare legittimamente e non si collochino all'interno di orizzonti irriducibili. In questa prospettiva, essa non può né privilegiare né escludere alcuna componente del testo, in quanto si propone di interpretare tutto l'orizzonte di significazione dell'opera stessa: l'orizzonte del linguaggio così come l'orizzonte delle figure e le complesse interazioni tra il simbolico e l'immaginario. L'orizzonte latente e l'orizzonte manifesto dell'opera in questione sono quindi oggetto di una ricerca unica e variamente articolata, poiché

Foto Pierluigi Praturlon

Si gira la scena dell'incontro in chiesa
tra *Marcello* (Marcello Mastroianni) e *Steiner* (Alain Cuny)



vengono considerati come dinamismi complessi interni all'opera, che il lavoro ermeneutico può costringere a rivelarsi pienamente. E l'orizzonte dell'immaginario assume una rilevanza particolare nel lavoro interpretativo in quanto si pone come modo di riconoscimento del sé nell'altro, che l'analisi deve studiare e far emergere nel discorso euristico. L'ermeneutica è, d'altronde, consapevole del carattere di atto interpretativo di ogni operazione di lettura di un testo e, insieme, del carattere di atto interpretativo dello stesso testo da interpretare; essa considera quindi essenziale la dialogicità come passaggio che dinamizza la relazione interpretante/interpretato. Anche per questo l'atto ermeneutico è esercitato da un soggetto determinato che si radica nella soggettività dell'interprete e ha la consapevolezza del carattere di storicità dell'interpretazione, del suo essere sempre il risultato di un dialogo tra un soggetto e un testo in cui due epoche, due mondi, due sistemi di riferimento simbolici e immaginari diversi entrano in relazione. Il discorso ermeneutico non prescinde dalla storia ma al contrario fa della storicità del testo e dell'atto interpretativo un punto di qualificazione essenziale, con la consapevolezza che l'interpretazione è legata alle epoche e che il testo interagisce diversamente con le diverse epoche storiche[16].

Le acquisizioni conoscitive presuppongono invece un percorso più difficile, in quanto tendono a privilegiare la singolarità significante dell'opera interpretata rispetto alle problematiche teoriche. Ma l'ermeneutica

può anche essere al tempo stesso interrogazione dell'orizzonte specifico della teoria, che si misura con acquisizioni interpretative attivate attraverso la lettura del testo. Semmai più problematica, ma non impossibile, può essere la progettazione di un'ermeneutica di un insieme di testi cinematografici. Perché, se è vero che essa può essere variata e modificata metodologicamente in rapporto alle esigenze interpretative, è anche vero che l'interpretazione degli insiemi testuali può realizzarsi solo attraverso una riduzione delle pertinenze significanti e una esclusione di elementi rilevanti dei testi. In questa prospettiva, l'ermeneutica non può più porsi come interpretazione che punta a cogliere la rete molteplice delle significazioni presenti nel testo, ma deve diventare analisi che privilegia certe occorrenze rispetto ad altre e viene quindi a ridefinire alcune delle sue essenziali configurazioni metodologiche.



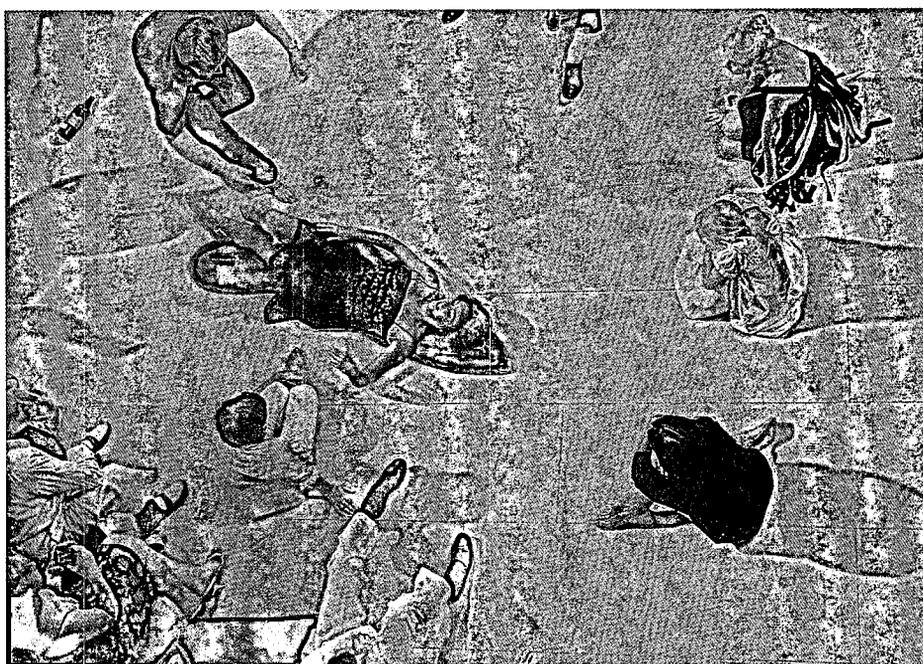
Forti convergenze con il macro-modello ermeneutico, pur nelle prevalenti divergenze strutturali, presentano anche le esperienze di interpretazione psicoanalitica del film, che si sono sviluppate lungo direttrici e con metodologie molto diverse. Le metodologie di interpretazione psicoanalitica del film, com'è noto, si sono inizialmente sviluppate sulla base del modello analitico freudiano, elaborato in parte nei saggi sulla letteratura e sull'arte (in particolare sul Mosè di Michelangelo, su Leonardo e sulla Gradiva di Jensen), ma più ancora in *Die Traumdeutung, Metapsychologische Erganzung zur Traumlehre* e *Zur Psychopathologie der Alltagslebens*[17]. Si tratta di un modello di ricerca che interagisce con la ricerca ermeneutica, parte dai testi verbali enunciati e li disseziona analiticamente per spiegarli in profondità (*Deutung* è spiegazione più ancora che interpretazione) e portare alla luce il tessuto di interrelazioni e di significazioni latenti che ne costituisce l'orizzonte essenziale. In questo senso il modello psicoanalitico è un modello rilevante perché si ricollega di fatto con la tradizione interpretativa dell'ermeneutica e la "reintenziona" in una nuova prospettiva, ponendo in ogni modo il rapporto con il testo (e con i sintomi) non solo quale punto di partenza dell'interpretazione, ma anche come eventuale successivo fondamento di ogni teoria possibile. Tuttavia l'interpretazione ermeneutica e l'euristica psicoanalitica, anche se hanno in parte procedure analitiche consimili, presentano una differenza radicale: in quanto la prima non fa riferimento a nessun sapere consolidato, se non alla dialogica dell'interpretazione, mentre la seconda ha nel sapere freudiano un riferimento istituzionale forte se non rigido. L'interpretazione psicoanalitica del sistema testuale non può non scoprire contenuti latenti che si riferiscono al pensiero e ai concetti della psicoanalisi freudiana e post-freudiana; opera dentro una processualità euristica sperimentale, che tuttavia ha riferimenti analitici precisi già definiti nelle configurazioni essenziali.

La centralità del rapporto con il testo resta fondamentale ed è, d'al-

tronde, sottolineata da Freud, che definisce la psicoanalisi come «cura di parole», e quindi dialogicità intertestuale a fini interpretativi e, poi, terapeutici. L'interpretazione attraverso il dialogo verbale ne costituisce l'essenzialità rivelativa, che l'"analisi del discorso" può approfondire, portando alla luce dinamiche e meccanismi sempre più profondi[18]. Su questa linea si sono mosse operazioni analitiche più recenti e più significative, privilegiando in particolar modo i riferimenti alla riflessione teorica di Lacan e ad alcune sue nozioni essenziali. Indubbiamente rilevanti sono le operazioni di psicoanalisi del sistema testuale sviluppate sulla scia delle ricerche di Bellour, attraverso l'analisi dei significanti e dei significati, che si costituiscono come un insieme testuale coerente, capace di attivare contenuti manifesti e contenuti latenti. Nella prospettiva di uno spostamento dell'intenzionalità operativa della critica psicoanalitica verso i modi del simbolico e la retorica del discorso filmico, ha poi operato Metz, con un insieme di riflessioni teoriche essenziali, che tuttavia non hanno promosso analisi filmiche adeguate. In ogni modo gli arricchimenti legati all'interpretazione dell'immaginario speculare del film e del riconoscimento del sé come altro, sulla base del concetto lacaniano di immaginario, possono costituire uno dei territori di approfondimento più proficui.



Un discorso a parte dovrebbe essere riservato all'analisi del film effettuata nell'ambito della Feminist Film Theory. Sono ricerche di grande interesse – purtroppo poco conosciute in Italia – che attivano un processo interpretativo anfibolico caratterizzato da un impianto teorico-metodologico assolutamente particolare. Si tratta infatti di un modello di interpretazione aperto, segnato insieme dal rapporto con la psicoanalisi freudiana e postfreudiana e dalla volontà di rovesciarne le articolazioni concettuali, dal punto di vista del simbolico femminile. È un percorso di interpretazione aperto, che si interroga sull'identità della donna in quanto soggetto interpretante nonché sui sistemi simbolici e immaginari degli orizzonti testuali analizzati. Questa compresenza di riferimenti a un quadro di sapere, e messa in questione di quel quadro nel corso dell'analisi, dà vita a metodologie e itinerari interpretativi segnati da una tensione interrogante ed autoriflessiva del tutto particolare. La Feminist Film Theory si pone, quindi, come una struttura anfibolica della proliferazione dell'interrogazione, in cui la compresenza di saperi, e la volontà di rovesciarli in un'altra ottica, delineano una processualità conoscitiva vibrante ed estremamente ricca di potenzialità interpretative. Inoltre, l'assunzione della problematica della sessualità femminile come enigma (sulla scia della nota conferenza di Freud) e come interrogazione costante tende a delineare un percorso di sapere in cui l'identità del soggetto interpretante è fortemente coinvolta nei discorsi sviluppati e si trasforma nel corso delle operazioni interpretative stesse[19].

Foto Pierluigi Praturlon

Lo spogliarello di *Nadia* (Nadia Gray)

Ad una logica e ad una progettualità diversa fa invece riferimento la decostruzione, che discute innanzitutto la persuasione di una permeabilità e di una omogeneità linguistica tra film e discorso interpretativo. L'assunto del decostruzionismo è che l'universo del film e l'universo del linguaggio si danno come realtà separate e potenzialmente incompatibili, alla stessa stregua dell'universo dell'essere e di quello del linguaggio. Possono essere attivati tra essi incontri e interazioni di vario titolo, che in ogni modo si realizzano problematicamente e senza nessuna sicurezza di piena permeabilità. Gli intrecci essere-linguaggio sono contraddittori e ambigui, e nulla assicura l'osmosi, la legittimità piena delle interazioni. Il rapporto resta forzatamente problematico e l'interpretazione si sviluppa, quindi, con la consapevolezza di muoversi in un territorio difficile, sfuggente, eteronomo e di non potere esaurire le significazioni dell'opera. Per quanti sforzi l'interpretazione possa fare, qualcosa resta sempre al di là, risulta non attinto, strutturalmente non raggiungibile. Il film mantiene una alterità persistente, rispetto a cui il lavoro analitico deve in ogni modo rilevare le proprie difficoltà e la propria possibile estraneità. In questa prospettiva l'interpretazione si farà decostruzione, affermando un duplice punto di vista. Da una parte, l'autonomia rispetto al testo e la libertà di scegliere metodologie diverse di approccio all'opera. Se nessun modello metodologico è legittimato dalla teoria e dalla relazione forte e omogenea con il testo, allora il soggetto può operare con

la necessaria libertà di metodo, può anzi optare per un non metodo, e procedere allo sviluppo di un discorso decostruttivo, magari tangenziale rispetto all'opera e aperto a problematiche eteronome. La decostruzione elabora, quindi, forme discorsive complesse e autonome, in cui il soggetto decostruente può sviluppare i discorsi e le interpretazioni che desidera, anche rendendo in qualche misura autonoma la decostruzione rispetto al testo. Dall'altra parte, il discorso decostruttivo si configura come una pratica significante che si colloca a lato del film, e allarga liberamente il proprio campo enunciativo; si pone come una pratica significante insieme correlata e autonoma, in cui, tuttavia, il livello di autonomia tende a diventare sempre più forte. È una prospettiva che ha modelli estremamente significativi nella riflessione filosofica e nelle ricerche decostruttive di Derrida e del decostruzionismo letterario americano (la scuola di Yale in particolare), ma che poi si sviluppa lungo direttrici molto diverse, segnate da un'estrema libertà discorsiva[20]. Nel decostruzionismo derridiano, infatti, la critica della metafisica e dell'ontologia e il superamento della nozione di essere implicano l'infinita instabilità del testo, la relatività e la potenziale aberrazione effettuate attraverso lo stesso oggetto della ricerca, la separazione e la possibile incompatibilità tra la retorica di un enunciato e il suo significato palese, la presenza nei testi più complessi di una doppiezza, di una duplice cifra che è traccia della differenza invisibile sulla cui soppressione il testo si istituisce. In questa prospettiva, per citare Derrida, «la lettura non deve più procedere come un semplice rilevamento di concetti e di parole, come una presentazione statica e statistica. Bisogna ricostituire una catena in movimento, effetti di rete e il gioco di una sintassi»[21].

La decostruzione si pone, dunque, come una pratica significante che non solo reinventa se stessa, ma, attraverso la disseminazione del processo di significazione, reinventa anche il testo filmico decostruito.

Dentro un quadro di libera ridefinizione dei presupposti metodologici e di attraversamento non ordinato e non strutturato di insiemi costituiti arbitrariamente, sulla base dell'assunto interpretativo e decostruttivo, muovono poi esperienze che scivolano dalle tecniche dell'analisi filmica allo sviluppo di assunti teorici particolari, alle connessioni di campi e nozioni più arbitrarie (e spesso produttive). La progressiva scoperta del cinema come invenzione di antropologie singolari, l'attenzione portata all'orizzonte delle figure e del corpo, la problematizzazione delle costituenti plastiche dell'immagine hanno attraversato, ad esempio, esperienze di decostruzione del film, svincolate dalle rigidità metodologiche e dalla ripetizione delle modellizzazioni più forti. Sono esperienze di ricerca in cui la specificità del testo, il suo funzionamento e la sua struttura, sono oltrepassati per fare emergere radicalità intensive di altro genere e suggestioni provenienti da altri campi di indagine. L'affermazione della forza espres-

siva del corpo e della sua eccedenza materica dentro l'economia visiva del film hanno suggerito attraversamenti liberi e discontinui del tessuto filmico, modi di approccio che fanno della ricchezza visivo-dinamica del film il pretesto di interrogazioni e di discorsi ulteriori sulla figura e sul corpo, sulla struttura iconica e sulla convergenza con la pittura. È tutto un settore di ricerca in cui la dimensione analitica si svincola dalla spiegazione del funzionamento del testo e dall'interpretazione della sua struttura complessiva, per attivare esperienze decostruttive legate alle microricorrenze e alle concrezioni visive e antropomorfiche più significative. E sono anche territori di ricerca segnati dall'intreccio tra teoria, analisi e decostruzione, in cui le dimensioni discorsive si mescolano e le logiche di interpretazione si ridefiniscono al di fuori dei territori omologati, in una processualità del pensiero che cerca di attraversare in forme nuove l'immagine e la sua profondità. Queste logiche discorsive si pongono apertamente al di là dei modelli euristici più consolidati e mostrano una disposizione decostruttiva e analitica ulteriore, che ridefinisce i propri campi operativi e le proprie rilevanze fuori dalle metodologie e dalle logiche di pertinenza acclarate. Sono percorsi di sperimentazione, saperi che si problematizzano e migrano da un orizzonte all'altro e che non sempre trovano un *ubi consistam*. Ma sono anche ampliamenti del sapere del cinema e dei film, che non si possono ignorare nella ridefinizione dei modi della ricerca interpretativa.



È evidente che modelli tanto diversi di analisi del film presentano differenze strutturali consistenti e possono quindi dialogare in maniera del tutto differente con la storiografia del cinema. Le logiche dell'ermeneutica, dell'euristica psicoanalitica e della decostruzione sono strutturalmente diverse, anche se talvolta procedure e passaggi tendono a sovrapporsi, e pongono, quindi, problemi particolari all'utilizzo dei contributi conoscitivi dentro il discorso storiografico.

Alla luce delle considerazioni fin qui svolte, non si tratta evidentemente di affermare che alcuni modelli presentano una maggiore disponibilità all'inscrizione dei contributi analitici dentro la storiografia del cinema ed altri invece sono segnati da una più forte alterità discorsiva. Il problema resta invece quello di definire i criteri di integrazione tra discorsi diversi e le pertinenze interpretative funzionali al discorso storiografico. Ma soprattutto è importante vedere in che modo la logica della scrittura analitico-interpretativa può farsi logica dell'atto storiografico, senza perdere i propri caratteri determinati.

Inoltre la storiografia dovrà far prevalere criteri di razionalità nell'utilizzo del materiale analitico-interpretativo. Essa, peraltro, si pone spesso come momento di sintesi di ricerche varie e differenziate e implica automaticamente problemi di relazionalità e di selettività, in rapporto ai mate-

riali filmici. Thompson, esponendo le questioni metodologiche emerse nell'elaborazione con Bordwell di *Film History. An Introduction*, affronta in particolare il problema dei criteri per l'inclusione degli esempi filmici nei testi storiografici e propone tre parametri: «Film che sono significativi in sé (capolavori), film che hanno avuto influenza, al di là del loro intrinseco valore, e film che sono tipici di qualche tendenza o di cinematografie nazionali»[22].

Inoltre non va dimenticato il fatto che lo stesso problema dell'integrazione del discorso analitico-interpretativo deve essere inserito all'interno delle questioni fondamentali relative all'atto storiografico, le quali non riguardano soltanto la metodologia interpretativa e la definizione del campo o dei campi di pertinenza, ma anche la determinazione delle funzioni e dei limiti di costituzione dell'oggetto di ricerca, attribuiti all'atto storiografico. Quanto più quest'ultimo può non soltanto definire i campi di indagine, ma anche ricostituire e ri-figurare l'oggetto della storia, tanto più sarà possibile integrare ampiamente i risultati dell'analisi interpretativa nel discorso storiografico. Se, al contrario, prevarranno i criteri tradizionali di definizione dei campi di sviluppo del discorso storiografico, i contributi dell'analisi interpretativa dovranno essere sussunti e fortemente modificati o alterati nell'integrazione al discorso storiografico. È certo che, per favorire l'incontro con la storiografia, l'ermeneutica e la decostruzione del film dovranno attivare un regime controllato del lavoro interpretativo, il quale non si faccia scrittura infinita e sovrafinalizzata, ma diventi processo programmatico e microfinalizzato. Contemporaneamente, lo spazio dei discorsi della storiografia del cinema si dovrà allargare e moltiplicare. La storiografia già oggi tende, d'altronde, ad assorbire più voci, più discorsi, più logiche di interpretazione, e più modi di racconto. In questa prospettiva, la storiografia cinematografica punta a diventare discorso plurimo, molteplice, capace di assumere articolazioni, metodologie, scritture diverse, e si pone come l'orizzonte possibile di incontro tra pratiche interpretative differenti. Essa assume, allora, la struttura del discorso della pluralità che si allarga all'extrafilmico, ma ha la forza di non dimenticare la centralità del filmico e la necessità di una comprensione attraverso l'analisi semiotica e l'analisi storica, l'ermeneutica, le metodologie neoformalistiche, l'euristica psicoanalitica e la decostruzione.

La necessità di elaborare interazioni metodologiche fondate e programmate tra analisi/interpretazione del film e storiografia cinematografica è quindi un passaggio essenziale nella progettazione di una grande storia del cinema: discutere i modi e le articolazioni strutturali e discorsive di tali interazioni è l'oggetto della riflessione e della discussione previste dal *workshop* organizzato dalla Consulta Universitaria del Cinema.

**1.** Michael Moissey Postan, *Storia e scienze sociali*, Einaudi, Torino, 1974 (ed. or. 1971), p. 73. Sui rapporti storia/interpretazione, storia/ermeneutica, si vedano innanzitutto Hans Georg Gadamer, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano, 1983 (ed. or. 1960) e poi D. Couzens Hay, *Il circolo ermeneutico: letteratura storia ed ermeneutica filosofica*, Il Mulino, Bologna, 1980; Filippo Barbano, *Sociologia, ermeneutica, storia: reciproche esposizioni*, Tirrenia Stampatori, Torino, 1988. Si vedano anche le significative aperture metodologiche di Michel Foucault, *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano, 1980 (ed. or. 1969). Cfr. inoltre Gianfranco Bonola e M. Ranchetti (a cura di), *Sul concetto di storia*, Einaudi, Torino, 1997.

**2.** Indubbiamente significative sono le esperienze storiografiche sviluppate in Italia da Brunetta, Rondolino e Micciché, che sono ampiamente conosciute: Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma, 1993, e G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, Einaudi, Torino, 1999-2000; Gianni Rondolino, *Storia del cinema*, UTET, Torino, 1996; Lino Micciché, *Cinema italiano: anni '60 e oltre*, Marsilio, Venezia, 1995. In particolare, sul piano metodologico, si vedano l'introduzione di Micciché al volume citato, che riflette sulle dialettiche storiche e sul rapporto tra volontà e coscienza individuale e volontà e coscienza storica; l'introduzione di Brunetta alla *Storia del cinema mondiale*, che definisce le nuove condizioni dell'esperienza storiografica; nonché i saggi di Micciché (*Il cinema, la Storia e la storia del cinema*) e di Brunetta (*Le mille e una forma della memoria cinematografica*) in Leonardo Quaresima (a cura di), *Il cinema e le altre arti*, Marsilio, Venezia, 1996. Nella parte su "Storia e storia del cinema", Micciché sostiene che «la storia del cinema deve considerare i singoli documenti di questa specifica pratica formale come altrettanti episodi di un'ininterrotta catena di episodi, rapportando continuamente la particolarità del singolo documento all'orizzonte d'insieme costituito dalla totalità dei documenti». E più avanti afferma: «Il modo specifico (dello storico del cinema) è il metodo filologico» (p. 21). In questa ricognizione, tuttavia, seguiremo con più attenzione le riflessioni internazionali, a volte più specifiche rispetto al rapporto tra analisi del film e storiografia del cinema e in ogni caso meno note al lettore italiano. Sui problemi di statuto e metodologici della storia del cinema si vedano, in ogni modo, alcuni testi classici come Robert C. Allen, Douglas Gomery, *Film History. Theory and Practice*, MacGraw-Hill, New York, 1985 e Michèle Lagny, *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Armand Colin, Paris, 1992.

**3.** Tom Gunning, *Film History and Film Analysis: The Individual Film in the Course of Time*, «Wide Angle», XII, 3, luglio 1990, pp. 4-19.

**4.** Vedi anche Patricia Mellencamp e Philip Rosen (a cura di), *Introduction* a *Cinema Histories, Cinema Practices*, The American Film Institute. Monograph Series, IV, 1980.

**5.** Jan Mukařovsky, *Il significato dell'estetica*, Einaudi, Torino, 1973.

**6.** Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*, Starword, London, 1992 (I ed. 1983).

**7.** Michèle Lagny, Marie-Claire Ropars e Pierre Sorlin, *Analyse d'un ensemble filmique extensible: le film français des années '30*, in Jacques Aumont e Jean-Louis Leutrat (a cura di), *Théorie du film*, Albatros, Paris, 1980.

**8.** David Bordwell e Kristin Thompson, *Film Art: an Introduction*, Addison-Wesley Pub. Co., Reading, 1979; D. Bordwell, Janet Staiger e K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, Columbia University Press, New York, 1985; D. Bordwell, K. Thompson, *Film History. An Introduction*, Mac Graw Hill, New York, 1994; D. Bordwell, *On the History of Film Style*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1997.

**9.** Cfr. Christian Metz, *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Marsilio, Venezia, 1980 (ed. or. 1977); Metz peraltro prospetta come obiettivo dello studio psicoanalitico l'operazione di «sganciare l'oggetto-film dall'immaginario per annetterlo al simbolico», privilegiando nel quadro dell'analisi del film il rapporto con la tradizione semiotica e prospettando un'attenzione particolare alla dimensione del simbolico. Sul tema ritorneremo più avanti.

**10.** Noël Burch, *Il lucernario dell'infinito*, Pratiche, Parma, 1994 (ed. or. 1990) e *Prassi del cinema*, Pratiche, Parma, 1980 (ed. or. 1969). Si veda anche la discussione delle posizioni di Burch sviluppata da Bordwell in *On the History of Film Style*, cit.

**11.** Vedi Jean François Lyotard, *Discorso, figura*, UNICOPLI, Milano, 1988 (ed. or. 1971) e Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata, 1995 (ed. or. 1988).

**12.** Vedi Francesco Casetti, *Teorie del cinema 1945-1990*, Bompiani, Milano, 1993, per uno sguardo generale, e il volume metodologico F. Casetti e Federico di Chio, *L'analisi del film*, Bompiani, Milano, 1989, con le bibliografie citate.

**13.** K. Thompson, *Breaking the Glass Armor.*

*Neoformalist Film Analysis*, Princeton University Press, Princeton (New Jersey), 1988.
**14.** K. Thompson, *How Film History Has Changed*, «La Valle dell'Eden», 1, 1999, p. 59.
**15.** In un'intervista italiana, Aumont sottolinea l'importanza della determinatezza e della verificabilità nell'analisi del film e polemizza sull'arbitrarietà di certe analisi «condotte sulla scia di Derrida» (*A cosa pensano i film. Conversazione con Jacques Aumont*, «Segnocinema», 92, luglio-agosto 1998).
**16.** H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, cit. Vedi anche Maurizio Ferraris, *Storia dell'ermeneutica*, Bompiani, Milano, 1988.
**17.** Vedi Ch. Metz, *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, cit.
**18.** Sul concetto di immaginario in Lacan si vedano in particolare *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je* (1949), *L'aggressivité en psychanalyse* (1948), in Jacques Lacan, *Écrits*, Seuil, Paris, 1966 (trad. it. *Scritti*, a cura di Giacomo Contri, Einaudi, Torino, 1966). Vedi inoltre J. Lacan, *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre I. Les écrits techniques de Freud (1953-54)*, Seuil, Paris, 1975 (trad. it. *Il seminario. Libro I. Gli scritti tecnici di Freud 1953-1954*, Einaudi, Torino, 1978).
**19.** Vedi, oltre ai testi classici di Marjorie Rosen, Cl. Johnston, Laura Mulvey, Mary Ann Doane, Kaja Silvermann, Tania Modleski, le due ampie raccolte *Feminism and Film Theory* (a cura di Constance Penley), Routledge, BFI, New York/London, 1988, e *Multiple Voices in Feminism Film Criticism* (a cura di Diane Carson, Linda Dittmar, Joyce R. Welsch), University of Minnesota Press, Minneapolis/London, 1994, con le bibliografie citate.
**20.** Sul decostruzionismo vedi, tra l'altro, AA.VV., *De-Construction and Criticism*, Seabury Press, New York, 1979, con saggi programmatici di Harold Bloom, Paul De Man, Jacques Derrida, Gary Hartman e J. Hillis Miller; Vincent B. Leitch, *Deconstructive Criticism. An Advanced Introduction*, Columbia University Press, New York, 1983. Si vedano naturalmente anche i saggi di J. Derrida, *Margini della filosofia*, Einaudi, Torino, 1977 (ed. or. 1972) e *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino, 1971 (ed. or. 1967).
**21.** J. Derrida, *La dissémination*, Seuil, Paris, 1972, p. 221 (trad. it. *La disseminazione*, Jaca Book, Milano, 1989).
**22.** K. Thompson, *How Film History Has Changed*, cit.

## L'interpretazione iconologica delle inquadrature

*Roberto Campari*

Tra i vari aspetti di teoria del cinema affrontati negli ultimi anni, quelli relativi all'immagine hanno trovato buona espressione soprattutto grazie agli scritti di Jacques Aumont. Ma, nonostante il proliferare degli studi a riguardo verso la fine degli anni '80 e l'inizio degli anni '90[1], non pare che il problema sia entrato stabilmente nella pratica delle interpretazioni critiche sul film. Forse ha ragione David Bordwell quando scrive che la maggior parte degli studiosi di cinema ancora non si sente a proprio agio nell'analisi degli aspetti visivi (e lui aggiunge anche quelli uditivi) del film, continuando a privilegiare gli aspetti del commento letterario tradizionale, e cioè trama, personaggio e dialogo[2].

Com'è noto, la prevalenza degli aspetti iconici nel cinema ha portato, fin dalla nascita di questa nuova forma di espressione, a stabilire un rapporto con la pittura (già nel 1911 Canudo definisce il cinema «arte plastica in movimento»), che è stato trattato sia in termini storici, di derivazione dall'Impressionismo – oggi Aumont vede in Lumière l'ultimo impressionista[3], ma già Carlo Ludovico Ragghianti, nel suo famoso saggio del '33, vedeva nell'Impressionismo «quella forma storica di sensibilità che ha condizionato il cinematografo qual è oggi»[4] –, sia in termini di affinità strutturale. A questo riguardo il più diretto punto di contatto è costituito chiaramente dalla natura fotografica del cinema e dunque dal problema della luce, che la fotografia mutua dalla pittura figurativa. Se vi sono state anche su questo punto teorizzazioni interessanti, come quelle di Alekan[5] o di Revault D'Allonnes[6], non pare tuttavia che le distinzioni tra luce «unidirezionale impegnata» o «multidirezionale diffusa», trasformate sostanzialmente da D'Allonnes in luce del cinema «classico» e luce del cinema «moderno», con una terza variante di «barocco», trovino normalmente spazio nelle analisi dei film. E non si tratta già più, a questo proposito, di analisi del rapporto con le arti figurative, ma di qualcosa che dovrebbe comunque appartenere all'indagine sul linguaggio filmico. Così come non sono certo di esclusiva pertinenza di un rapporto con l'architettura, la scultura o la pittura, i problemi relativi alle scenografie e ai costumi. Mentre il critico trova normale leggere il romanzo dal quale un film è tratto, e si sente, anzi, in colpa se non lo fa, lo stes-

so non accade nei confronti di tutta la cultura figurativa che è alla base del materiale plastico del film. Perché è ovvio che scenografi e costumisti, per quanto geniali, vivono all'interno di una cultura di immagini alla quale necessariamente fanno rimando. E dunque il problema dell'iconologia come è stato teorizzato da Panofsky, cioè di «un'iconografia che vuole essere anche interpretazione»[7], non si pone soltanto per i casi più evidenti, per i film che esplicitamente rimandano alla pittura, come quelli di Visconti o di Greenaway, tanto per fare solo due nomi, ma in assoluto per tutti i film.

È chiaro naturalmente che anche forme e colori, cioè gli aspetti più essenzialmente figurativi, vanno interpretati nel contesto filmico che è fatto di montaggio – e dunque di tempi – e di suoni. Se ne rendeva conto perfettamente Ejzenštejn, sempre tanto preoccupato del montaggio da definire, com'è noto, l'inquadratura soltanto una "cellula" che può vivere esclusivamente insieme alle altre formando, nell'immagine in movimento del film, una sintesi tra il contrappunto spaziale dell'arte grafica e il contrappunto temporale della musica[8]. Non aveva dunque senso, secondo lui, la bella immagine singola, vista esclusivamente nei suoi aspetti pittorici, al di là del suo valore di inquadratura che si rapporta alle altre attraverso il montaggio. Un film fatto solo di belle immagini è secondo Ejzenštejn un gioco estetico fine a se stesso, anzi «un album di cartoline illustrate»[9].

Resta tuttavia il fatto che gli aspetti letterari continuano sempre a essere privilegiati, come osserva Bordwell. Se consideriamo, ad esempio, tutte le analisi di un capolavoro come *Partie de campagne* (1936) di Jean Renoir, ci accorgiamo che non c'è paragone tra quanto è stato criticamente sviscerato il rapporto con la novella di Maupassant e quanto invece è stata analiticamente indagata, al di là del comune riconoscimento di un rapporto con la pittura del padre Auguste e dei suoi amici impressionisti, la concreta derivazione delle inquadrature dai quadri[10]. Certo non si tratta, in questo caso, del temuto «album di cartoline illustrate», perché il film diventa, caso particolarissimo, quasi il prodotto di due geni, di due grandi artisti, come è stato notato: «Attuazione, nel cinema di Renoir, di un atteggiamento generale verso la vita e verso l'arte che egli deriva in gran parte della lezione paterna»[11]. Ma si tratta, comunque, ancora di un film esplicitamente legato alla pittura, come possono essere *Senso*, *Barry Lyndon* o *La Marquise d'O...* E in questi casi l'interpretazione iconologica è, o dovrebbe essere, quasi scontata. Altro, naturalmente, è il caso del cinema di genere, ad esempio del grande cinema classico americano: che John Ford abbia guardato a Remington e cercato di rifarne i colori in *She Wore a Yellow Ribbon* (1949) lo ha dovuto confessare lui stesso nel libro-intervista a Peter Bogdanovich nel 1967; prima, nonostante il film avesse avuto l'Oscar per la fotografia, nessuno lo aveva notato, nemmeno Jean Mitry nella sua monografia sul regista americano. Anche per il western, se si trattava di cose più rispettabili come ad esempio il Ford di *Stagecoach*, il

rapporto si andava caso mai a cercarlo con *Boule de Suif* di Maupassant, se proprio si voleva nobilitare il film, ma non certo con tutta una tradizione figurativa ben più importante ed evidente. Così come, sempre restando all'interno dell'opera fordiana, per *The Grapes of Wrath* tutti hanno parlato giustamente di Steinbeck, dal quale la sceneggiatura direttamente deriva, ma nessuno si è accorto, all'epoca, che le immagini nascevano dalle fotografie di Dorothea Lange o di Walker Evans, cioè da quel progetto di documentazione voluto da Roosevelt, la Farm Security Administration, che culturalmente marciava nello stesso senso del film di Ford.

Quanto alle commedie sofisticate, se magari Lubitsch poteva essere preso in considerazione, nessuno certo si sognava di indagare quale funzione avessero nei suoi film le scenografie di Hans Dreier o i costumi di Travis Banton, quale fosse la matrice culturale di quei mondi quasi sempre parigini, o comunque europei nella finzione filmica, che il luogo comune della definizione di genere si accontentava di condensare in un aggettivo, "sofisticata" appunto.

Riguardo al musical, quello che vi compariva era spesso sinonimo di "cattivo gusto", fossero il déco e la Venezia fantastica di *Top Hat* (1935) o le magiche armonie coloristiche di Vincente Minnelli, le cui matrici di cultura figurativa, se non erano proprio evidenziate e trasformate in *tableaux vivants*, come in *An American in Paris*, venivano subordinate, anche dai critici più benevoli come quelli francesi dei «Cahiers du Cinéma», agli aspetti tematici in cui essenzialmente si riassumeva la sua personalità di "autore"[12].

S'è detto che il problema dell'immagine filmica in rapporto alla pittura si è posto fin dalle origini, ad opera di Canudo; ma è sempre rimasto un discorso a livelli "alti", di concezione idealistica dell'arte e di volontà di promozione del nuovo mezzo a fatto artistico, almeno per la prima metà del '900. Chi è riuscito a dire qualcosa di diverso su questo punto non è stato un teorico del cinema, ma uno storico dell'arte che al cinema ha dedicato solo un breve ma fondamentale intervento: Erwin Panofsky[13]. Lo abbiamo già citato come sistematizzatore del concetto di iconologia, ma dobbiamo riprenderlo per quanto ha scritto sulla nuova arte (anche per lui è comunque un'arte), partendo dal presupposto che nel cinema, a differenza che nelle altre arti, è stata la tecnica, l'invenzione tecnologica a precedere e in qualche modo a provocare le istanze estetiche. Da ciò quel carattere di "popolarità" che tuttavia Panofsky non vede come un limite, ma anzi come un segno di vitalità, di reale rapporto col mondo, che apparenta il cinema all'architettura e al *commercial design*. Arriva persino a dire che l'accusa di "commercialità" non ha senso, perché è piuttosto l'arte non commerciale ad essere un'eccezione, e del resto un'eccezione recente: si devono all'arte commerciale, dice, le opere teatrali di Shakespeare e le incisioni di Dürer, fruite dalla gente come, nel '900, il cinema di Hol-

lywood. E che l'iconologia possa e debba essere un'idea che riguarda tutta l'espressione filmica, non solo quella esteticamente rilevante, Panofsky lo dimostra, sia pure indirettamente, attraverso due concetti.

Il primo è la constatazione che il linguaggio vivo, sempre infallibile a suo parere, sancisce l'essenza figurativa piuttosto che letteraria del nuovo mezzo, denominandolo, in inglese, «moving picture» (quadro in movimento) o magari più semplicemente «picture» (quadro), piuttosto che «screen play» (dramma per lo schermo). Dunque la parte letteraria, la sceneggiatura, pur importantissima, non può vivere, come invece accade al testo teatrale, autonomamente e scissa dalla sua messa in immagini. Perché la messa in immagini del cinema costituisce, secondo le stesse parole di Panofsky, la «dinamizzazione dello spazio» e, parallelamente, la «spazializzazione del tempo», non la semplice messa in scena di un testo scritto.



Il secondo concetto riguarda i personaggi: contrariamente al personaggio teatrale, il personaggio filmico non ha esistenza estetica al di fuori degli attori, vive solo se l'attore riesce a farlo vivere e sarà comunque altra cosa se capita, come nel caso di un remake, che venga ripreso da un attore diverso. Questa "consustanzialità" tra l'attore cinematografico e il suo ruolo è, a pensarci, qualcosa che ha molto a che fare col concetto di iconografia e anche con quello di iconologia. Che cos'è infatti il "riconoscimento" di un attore e di un'attrice se non un primo livello di interpretazione del testo filmico, qualcosa che lo colloca nel tempo e spesso aiuta, come gli aspetti scenografici e di costume, a leggerne i significati? E nel caso di grandi personalità dello schermo, dalla notorietà conclamata, che cos'è se non una forma di iconologia la memoria stratificata dei loro personaggi anteriori, i quali anche se non vengono abilmente richiamati dalla sceneggiatura (come a volte accade) restano comunque nel subconscio dello spettatore, orientandone già in parte la lettura del nuovo personaggio?

In questo senso, se pure Panofsky non affronta direttamente il problema, il divismo cinematografico diventa qualcosa che ha a che fare con l'iconologia: nel personaggio divistico (non nella persona reale, ben inteso, che può anche essere molto diversa) si incarnano certe caratteristiche le quali, una volta riconosciute, saranno previste e insieme cercate dallo spettatore, un po' come, in ambito questa volta non d'immagine ma letterario, accade per le "fabulae" sempre uguali e sempre diverse della narrativa di genere, secondo un meccanismo ben studiato, tra gli altri, da Umberto Eco[14]. Ma quando Panofsky parla di entità "Greta Garbo" incarnata in un personaggio di nome Anna Christie o Anna Karenina, piuttosto che il contrario, come normalmente accade nella pratica teatrale, dove è il personaggio ad incarnarsi nell'attore, è evidente che presuppone la conoscenza di una serie di elementi atti a costituire questa "entità", elementi che appunto orientano l'interpretazione del personaggio da parte dello spettatore, anche al di là di come il personaggio stesso è stato "scritto". Per cui,

dice sempre Panofsky, se il lavoro di un attore teatrale può essere paragonato a quella di un musicista che esegue un pezzo, quello di un attore cinematografico è piuttosto simile al lavoro di uno scultore.

Concludendo dunque un discorso che potrebbe farsi molto più articolato, il problema della lettura iconologica del film non implica tanto, o solo, la conoscenza della storia dell'arte quanto quella della storia del cinema e, in complesso, d'ogni tipo di comunicazione attraverso l'immagine.



**1.** Cfr. a proposito il mio libro *Il fantasma del bello. Iconologia del cinema italiano*, Marsilio, Venezia, 1994, in particolare il capitolo introduttivo *Cinema e pittura*.
**2.** David Bordwell, *Le illusioni della teoria*, «Bianco & Nero», 1-2, gennaio-giugno 1997, pp. 44-45. Trad. it. del saggio *Contemporary Film Studies an the Vicissitudes of Grand Theory*, apparso in D. Bordwell, Noël Carrol (a cura di), *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, The University of Winsconsing Press, Madison, 1996.
**3.** Cfr. il capitolo su Lumière «ultimo pittore impressionista» in Jacques Aumont, *L'occhio interminabile*, Marsilio, Venezia, 1991 (ed. or. 1989).
**4.** Cfr. Carlo Ludovico Ragghianti, *Cinema arte figurativa*, Einaudi, Torino, 1964, III ed., p. 64.
**5.** Henry Alekan, *Des lumières et des ombres*, Sycomore, Paris, 1984.
**6.** Fabrice Revault D'Allonnes, *La lumière au cinéma*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1991.
**7.** Cfr. Erwin Panofsky, *Il significato nelle arti visive*, Einaudi, Torino, 1962 (ed. or. 1955), p. 37.
**8.** Cfr. Sergej M. Ejzenštejn, *Il montaggio*, a cura di Pietro Montani, Marsilio, Venezia, 1986, p. 10 e pp. 25-26.
**9.** S. M. Ejzenštejn, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Einaudi, Torino, 1964, p. 289.
**10.** Questo aspetto è stato approfondito recentemente nella tesi di laurea sul film discussa da Sonia Schiavi presso l'Università di Parma, nel marzo 2000.
**11.** Cfr. Giorgio De Vincenti, *Jean Renoir. La vita, i film*, Marsilio, Venezia, 1996, p. 143.
**12.** Si veda ad esempio la monografia di François Truchaud, *Vincente Minnelli*, Éditions Universitaires, Paris, 1996.
**13.** Cfr. E. Panofsky, *Stile e mezzo nel cinema*, 1947, recentemente ripubblicato in Id., *Tre saggi sullo stile. Il Barocco, il Cinema e la Rolls Royce*, Electa, Milano, 1996.
**14.** Si veda ad esempio il suo saggio *Le strutture narrative in Fleming*, in AA.VV., *L'analisi del racconto*, Bompiani, Milano, 1969.

# La questione del visibile

*Augusto Sainati*



Ne *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Thomas S. Kuhn osserva che i manuali, strumenti deputati per loro natura alla trasmissione di una porzione del sapere stabilmente condiviso – cioè di quella che Kuhn chiama la «scienza normale» –, vengono riscritti dopo ogni rivoluzione scientifica, e che questa riscrittura, lungi dall'essere indolore, rende di fatto invisibili le rivoluzioni. Infatti, «la presentazione manualistica presuppone che, fin dall'inizio dell'attività scientifica, gli scienziati abbiano rivolto i loro sforzi verso quegli argomenti particolari che sono incorporati negli odierni paradigmi»[1]. Kuhn svolge queste osservazioni riferendosi ai manuali di divulgazione scientifica, e tuttavia esse potrebbero ben essere estese anche ai manuali di storia, e, nella fattispecie, alle storie del cinema, che sembrano tradire, nelle strutturazioni che le hanno successivamente caratterizzate nel corso di questi ultimi decenni, il passaggio attraverso una sorta di rivoluzione.

Non è difficile vedere la consistenza di un simile mutamento: basta mettere a confronto le storie scritte, fra gli anni '50 e gli anni '60, da una generazione di critici-studiosi nata prima della seconda guerra mondiale e le storie più recenti, scritte da studiosi più giovani, che operano perlopiù nelle università. La differenza di taglio risulta assai evidente già dalle rispettive dichiarazioni programmatiche: se per Jacques Deslandes e Jacques Richard, ad esempio, «la storia del cinema ha bisogno [...] di studiosi scrupolosi che [...] ricostruiscano [...] fedelmente la successione degli eventi»[2], per Gian Piero Brunetta, invece, «non interessano e non costituiscono un obiettivo primario [...] le accumulazioni lineari di informazioni»[3]. Se cioè da un lato – a metà degli anni '60 – si pensa la storia del cinema come il luogo di un ideale ordinamento totalizzante, dall'altro lato – alla fine degli anni '90 – la si vede piuttosto come il luogo di una ricercata problematizzazione che si concretizza più in una serie di campi aperti su domande che in una lunga trama di risposte. Più in generale, al di là dei casi specifici, il quadro pare segnato da un passaggio decisivo: a una storia tendenzialmente concepita come *protocollo di messa in sequenza* si è venuta man mano sostituendo una storia concepita come *protocollo di conoscenza*.

Molti fattori contingenti hanno certamente concorso a determinare un tale passaggio epocale (dalla fruttuosa attività di riscoperta e diffusione di film creduti a lungo perduti all'attribuzione al cinema di una dignità accademica, fino alla formazione di una cultura della conservazione meno passiva di una volta), ma ciò che forse ha maggiormente inciso è stata la fortuna che ha conosciuto l'analisi del film, fortuna legata in gran parte alla decisa accelerazione impressa agli studi di cinema dalla "svolta semiotica" degli anni '60. La diffusione della pratica analitica ha infatti avuto almeno due conseguenze, tra loro interrelate, sul lavoro degli storici: in primo luogo, essa ha contribuito a incrementare la centralità del "fatto filmico" nella storia del cinema, pur nell'ambito di una sua opportuna inscrizione in un più ampio contesto di dinamiche sociali, economiche, culturali ecc.; in secondo luogo, e soprattutto, l'accresciuta attenzione al film ha fatto sì che il soggetto della storia del cinema non fosse più, o comunque fosse sempre meno, il *chroniqueur*, ma, almeno nelle intenzioni, divenisse lo *scienziato*, ovvero colui che individua nuovi legami tra oggetti esistenti. In tal modo la storia del cinema ha spostato progressivamente il proprio centro di interesse, trasformandosi da storia evenemenziale in storia di forme, di stili, di temi, di pratiche spettatoriali, eccetera; l'obiettivo centrale dello storico non è stato più quello indicato da Deslandes e Richard, ma quello di tessere una rete di relazioni, di stabilire punti di contatto o legami filogenetici fra fenomeni talvolta lontani fra loro. Conformemente alla lezione foucaultiana, la discontinuità è diventata un valore della storia anziché esserne un ostacolo[4].

Fin dalle sue prime prove, l'analisi del film ha privilegiato uno svolgimento in direzione testualista, in larga misura a causa della matrice strutturalista della prima semiotica del cinema: le idee di segmentazione e di ricomposizione hanno costituito il principale fulcro metodologico attorno al quale si sono costruite generalmente le analisi. In tal modo, gli elementi del film valorizzati dalle analisi sono risultati quelli più funzionali alla "coerentizzazione" della lettura. Tutto ciò, naturalmente, non aveva alcuna necessità, ma rispondeva a una precisa scelta culturale, che potrebbe essere fatta risalire a quel modello di disgiunzione/riduzione/semplificazione di matrice cartesiana cui allude Edgar Morin come responsabile di una certa tendenza della nostra epoca a «rompere e mutilare la complessità dei fenomeni»[5].

Nel paradigma razionale perseguito dall'analisi testuale, c'è qualcosa di ineffabile, un ideale legato a una ricerca di esaustività, peraltro esplicitamente riconosciuta al tempo stesso come necessaria e utopistica: «Il criterio di *esaustività* – scrive in proposito Roger Odin – è un criterio puramente *mitico*: infatti che mai può voler dire questo desiderio di articolare la *totalità* di un testo, se non, per l'appunto, la volontà deliberata di gio-

Foto Pierluigi Praturlon

L'alba sulla spiaggia

care il gioco di quella pienezza illusoria procurata dall'*immaginario*?»[6]. Insomma, nel portare lo sguardo sulle dinamiche del senso, l'analisi ha puntato in generale a una totale *padronanza* del testo, sottovalutando tuttavia, in misura talora eccessiva, la natura prima di tutto visiva del cinema, la fondamentale irriducibilità dell'immagine a un pensiero.

È qui, in questo snodo, che si insinua la questione del visibile. Infatti, se l'analisi testuale tende, come miraggio, a mettere a distanza l'oggetto, a racchiuderlo metaforicamente in un'occhiata, la problematica del visibile tende invece a riavvicinarlo, valorizzando il potenziale "centrifugo" dell'immagine cinematografica – che *è sempre più di quella che è* – e quindi la sua natura doppia, fatta di pienezza e di eccedenza, di transitività e intransitività. Da tale punto di vista, considerare il visibile vuol dire

considerare l'esserci dell'immagine per se stessa, prima che per la funzione che essa assolve nell'architettura d'insieme[7]; e quindi considerare la sua *sensatezza* fotografata *in negativo*, cioè derivante più dalle rotture del testo che dalle sue rispondenze interne: la problematica del visibile mette a fuoco, accanto alle grandi "spinte significative" del film, i dettagli, gli elementi di contrasto, gli apparenti errori, o meglio l'*errare* del testo al di sopra del senso. Se il visibile – osserva Jacques Aumont[8] – è un «al di qua dell'intellezione, della coscienza, esso è anche un al di là del senso. È di questo che l'arte occidentale ha avuto la rivelazione con l'avventura cézanniana [...]. Mostrare il mondo e la sua realtà così come sono prima del nostro sguardo, e per così dire al di fuori di esso, vuol dire desiderare un altro rapporto con il visivo che non sia quello che punta a comprenderlo»: si tratta, cioè, di avanzare «verso il cuore stesso delle cose». Come dire che valorizzare il visibile vuol dire anche, immediatamente e quasi paradossalmente, aprirsi sull'invisibile.



Il cinema, infatti, lavora proprio su una tale contiguità fra visibile e invisibile, perché da un lato enfatizza la visibilità del mondo, dall'altro mostra pienamente, attraverso questa visibilità accresciuta, il lato del mondo destinato comunque a restare oscuro. Come il cinema sonoro che, secondo una formula di Bresson[9], ha *inventato* il silenzio – lo ha inventato forse nel senso etimologico del termine, e quindi lo ha *trovato* –, così il visibile del cinema ha *inventato* l'invisibile. Con il cinema (e già con la pittura, fin dall'800), l'invisibile non è più ciò cui si può attingere solo attraverso l'astrazione, ma ciò che circonda e impregna di sé il visibile e che la riproduzione, l'attività riproduttiva – che perciò stesso non è affatto riproduttiva, ma direttamente produttiva – è in grado di svelare. E questa ambivalenza dell'atto cinematografico, il quale mostra sempre in maniera condizionata, è ancor più evidente con la crescita di visibilità data dalle nuove tecnologie di produzione delle immagini, che spostano in avanti, e al tempo stesso potenziano, la soglia tra visibile e invisibile[10]. Potremmo dire che il cinema si colloca negli interstizi tra visibile e invisibile, e che la storia del cinema è la storia dei rapporti tra questi due territori.

Ma in che senso è possibile parlare del visibile? Quali diverse valenze e implicazioni può avere questa nozione in funzione di differenti presupposti teorico-critici? La varietà di assi di pertinenza sui quali una tale problematica è suscettibile di dispiegarsi ci rivela quanto essa sia cruciale, e ci suggerisce anche che le diverse possibili accezioni del visibile sono all'origine di modi diversi di intendere la storia del cinema e le sue configurazioni.

Una prima chiave di lettura ci porta sul terreno della narratologia: considerato da questa prospettiva, il visibile si sporge direttamente sull'invisibile, su quanto l'immagine esclude ma evoca, sull'impossibile pienez-

za della rappresentazione. Il cinema classico gioca proprio sul desiderio, continuamente soddisfatto e rilanciato, di questa pienezza, inscrivendo nell'immagine i rimandi all'al di là dell'immagine stessa: sguardi in macchina, sovrimpressioni, entrate e uscite di campo, sguardi fuori campo, eccetera, che sottolineano, rinnegandola, la finitezza dell'inquadratura[11]. È un tale gesto di rinnegamento che la Nouvelle Vague, in particolare nella sua declinazione godardiana, rende esplicito e al tempo stesso utopistico: la pienezza non può essere «suturata», e le immagini del cinema, *juste des images*, non fanno altro che alludervi, nella forma di un souvenir, mostrandone tutta l'imperfezione[12]. Da questo punto di vista, la Nouvelle Vague opera un gesto di liberazione dello spettatore, lo libera dai vincoli di un racconto che pretendeva di *esaurirgli il mondo*. Lo spettatore, diceva Godard in un'intervista, ora «vede meglio la complessità del problema, ma, prima, essa già esisteva»[13].



Una seconda chiave di lettura della problematica del visibile ci introduce a un'analisi di taglio più sociologico che narratologico: in questo quadro l'immagine fa da rivelatrice delle emergenze del contesto storico-culturale del quale fa parte, e il cinema, selezionando gli attributi, le qualità, i temi di ciò che mette in scena, funge da filtro della rappresentabilità, da cartina di tornasole di quello che ogni ambiente elabora, consciamente o inconsciamente, come proprie rappresentazioni. Da tale punto di vista, il visibile – secondo la celebre formula di Sorlin – «è quel che appare fotografabile e presentabile sugli schermi in un'epoca data», e le sue fluttuazioni «non hanno niente di aleatorio: rispondono ai bisogni, o al rifiuto di una formazione sociale»[14]. Più in generale, gli storici, come ricorda Carlo Ginzburg, sono abituati a «cercare di cogliere quello che le fonti ci dicono senza volerlo dire, a passare le fonti a contropelo, a cercare di estrarre dalle fonti qualcosa al di là delle loro intenzioni»[15]: gli storici sono abituati cioè a lavorare con i documenti usandoli come "spie" di un procedimento di ricerca tipicamente indiziario.

Mentre nel primo caso lavorare sul visibile vuol dire mettere in rapporto l'immagine con ciò che la prolunga direttamente e sta intorno ad essa, nel secondo caso, invece, studiare il visibile vuol dire scavare in profondità dentro l'immagine, cercarne i prolungamenti interni anziché quelli esterni. E tuttavia, in entrambe le prospettive, la questione del visibile punta a mettere a fuoco la complessità del rapporto tra l'immagine cinematografica e il mondo. Ciò che accomuna queste due accezioni della visibilità[16] è proprio il fatto che esse privilegiano la qualità leggibile del cinema, la capacità del cinema di raccontare o rivelare il mondo, di costituirsi come rappresentazione articolata e non soltanto ingenuamente speculare del mondo.

Se però la variante narratologica e quella sociologica della problematica del visibile spingono l'analisi a considerare l'immagine nel suo protendersi al di fuori di se stessa, altre varianti insistono invece sulla visibilità come momento di riflessione dell'immagine, come occasione di sosta dello sguardo. Pensiamo ad esempio, in una prospettiva estetica, all'idea di «uomo visibile» che percorre gli scritti di Béla Balázs, e in particolare il volume omonimo apparso nel 1924[17]: attraverso il cinema, afferma Balázs, l'uomo – che l'invenzione della stampa aveva reso quasi invisibile, poiché la parola era divenuta il principale strumento di comunicazione fra gli uomini, sostituendo gli altri linguaggi – ritornerà ad essere visibile. Nel "periodo aureo" delle arti figurative, tutto il corpo era espressivo, poiché tutto era un luogo di nutrimento dello sguardo; nell'epoca della stampa, invece, l'espressività si è progressivamente ristretta al volto, che è divenuto una sorta di traduttore dell'anima. Il cinema, finalmente, offre l'occasione di restituire la visibilità all'uomo. Infatti, «la lente d'ingrandimento dell'apparecchio cinematografico avvicina al nostro sguardo le singole cellule del tessuto della vita, ci fa nuovamente sentire materia e sostanza della vita concreta. Ti mostra quel che fa la tua mano mentre accarezza o mentre percuote, cosa di cui tu non ti curi né ti accorgi. Tu vivi in quella lente, non vi guardi dentro. Essa ti mostra l'intimo aspetto di tutti i tuoi gesti naturali nei quali appare la tua anima, che tu non conosci»[18].



L'analisi di Balázs può esser presa come paradigma di un modo di pensare il cinema mirato a valorizzare la capacità di scoperta e di maggiorazione dell'immagine, e, al tempo stesso, la sua qualità intransitiva. In questa prospettiva, cioè, il cinema sarebbe in primo luogo momento di recupero della *sensibilità* della materia e del mondo, dell'accadere complesso ed eterogeneo ("polifonico") delle cose; ma sarebbe anche, correlativamente, espressione della resistenza dell'immagine allo sguardo, della sua riflessività di fondo. È questo, forse, l'aspetto della visibilità più connaturato all'immagine cinematografica, la cui condizione è sospesa fra sguardo e racconto, fra dire e mostrare.

Ci sarebbe infine un'ulteriore variante rispetto a una simile attenzione estetica, che ci sposterebbe verso una prospettiva tecnologica. L'immagine prodotta dalle nuove tecnologie tende sempre più a mostrarsi per quel che è – un'immagine, per l'appunto, e non il luogo di produzione di uno spazio-tempo – e prelude quindi a un contatto forte ma del tutto esteriorizzato con lo spettatore. Contatto che si configura non tanto come un *ritorno* alla superficie del testo, come un recupero a ritroso dell'esperienza della visibilità quale era nella prospettiva estetica adombrata nell'esaltazione balazsiana dell'uomo visibile, quanto piuttosto come un *arresto* su quella stessa superficie, divenuta il luogo di tutti i possibili, il luogo per eccellenza della sorpresa dello sguardo.

Tuttavia, queste due ultime varianti della problematica del visibile, quella estetica e quella tecnologica, sono avvicinate da una medesima tendenza a valorizzare la qualità opaca del cinema, quel suo modo di alludere al mondo in primo luogo sentendo se stesso come pratica significante (del resto, pur in un quadro teorico-metodologico diverso, l'analisi dell'enunciazione operata dall'ultimo Metz[19] è indicativa in proposito), come luogo di una non integrabilità del mondo.

Che cosa possono indicarci, allora, queste diverse accezioni del visibile sulle forme della storia del cinema? Esse ci suggeriscono almeno due osservazioni. In primo luogo, il rapido quadro delineato pare rinviare a una possibile partizione del campo storico: da un lato, ci sarebbero le storie che rinviano a un'idea di cinema come pratica comunicativa, più interessate a mettere a fuoco gli aspetti stilistici o sociologici del cinema, le storie, cioè, che procedono tenendo presenti, magari secondo livelli diversi di esplicitazione, soprattutto i primi due ambiti della questione della visibilità. Storie come quelle di Bordwell-Thompson o di Brunetta[20] possono ben inserirsi in questo filone. D'altro lato, ci sarebbero invece quelle "storie" (le virgolette alludono al fatto che talvolta si tratta di prodotti che non si autodefiniscono storie, e che pure hanno e danno un forte senso della storia) portate a insistere piuttosto sul cinema come pratica sensibile, come risultato di un fare artistico prima che comunicativo, e legate quindi a una concezione della visibilità più marcatamente estetica. Il lavoro saggistico di Aumont, o certi passaggi delle letture che Deleuze fa della storia del cinema nei suoi due volumi[21] (penso in particolare alla lettura della vicenda del neorealismo, letto come emergenza della *forme-balade*), o anche le *Histoire(s)* audiovisive di Godard possono darci l'idea di un simile fare storico, un fare che sembra dare maggior risalto a quell'emergenza di nuovi paradigmi di cui si parlava all'inizio.

Proprio questi ultimi esempi, peraltro, ci introducono anche alla seconda osservazione cui facevo riferimento. Se c'è una tendenza che sembra delinearsi nella recente storiografia del cinema, essa riguarda per così dire le coordinate dei movimenti nello spazio storico. Se l'artefice della storia del cinema non è più il *chroniqueur*, la storia stessa non si svolge più in senso verticale, lungo una dimensione sintagmatica cronologicamente consequenziale, ma sembra mettere in campo sempre di più la capacità di leggere le relazioni che si disegnano su piani orizzontali. Coniugare queste due dimensioni spaziali può essere allora la prossima sfida della storia del cinema.

**1.** Thomas S. Kuhn, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Einaudi, Torino, 1969 (ed. or. 1962), p. 171.
**2.** Jacques Deslandes e Jacques Richard, *Histoire comparée du cinéma*, vol. II, Casterman, Tournai, 1966, p. 7.
**3.** Gian Piero Brunetta, *Introduzione* a *Storia del cinema mondiale*, vol. I, Einaudi, Torino, 1999, p. XXV.
**4.** Cfr. Michel Foucault, *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano, 1980 (ed. or. 1969), pp. 12-14.
**5.** Cfr. Edgar Morin, *Prefazione alla nuova edizione*, in *Il cinema o l'uomo immaginario*, Feltrinelli, Milano, 1982 (ed. or. 1956, II ed. 1977), p. 19.
**6.** Roger Odin, *L'analyse sémiologique des films. Vers une sémio-pragmatique*, Tesi di Dottorato di Stato, EHESS, Paris, 1982, p. 255.
**7.** «Credo che solo dando a ogni immagine il diritto di raccontare autonomamente qualcosa, di *esistere in quanto tale*, si possa sperare anche di inserirla in un insieme più grande e di creare una totalità». Wim Wenders, *L'atto di vedere. The Act of Seeing*, Ubulibri, Milano, 1992 (ed. or. 1992), p. 44, corsivo mio.
**8.** Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Étoile, Paris, 1992, p. 78.
**9.** Robert Bresson, *Note sul cinematografo*, Marsilio, Venezia, 1986 (ed. or. 1975), p. 46.
**10.** Cfr. questa dichiarazione rilasciata da Peter Greenaway nel corso di un'intervista per il programma *Dieci parole al Duemila. Visibile/Invisibile*, Raitre, 1998: «Ci sarà sempre una parte dell'esperienza umana – qualunque sia il grado di avanzamento della tecnologia – che continuerà ad essere invisibile proprio per effetto delle tecnologie stesse».
**11.** Sulle forme di queste rappresentazioni cfr. Marc Vernet, *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma*, Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Étoile, Paris, 1988; e anche Noël Burch, *Prassi del cinema*, Pratiche, Parma, 1980 (ed. or. 1969).
**12.** L'inizio di *Vivre sa vie* (*Questa è la mia vita*, Jean-Luc Godard, 1962), con il lunghissimo dialogo fra Nana e Paul ripresi di spalle, al bancone di un bar, e riflessi in uno specchio sul fondo della parete potrebbe esser preso ad esempio di una simile dialettica fra visibile e invisibile. Se da un lato lo sguardo sui personaggi è negato dalla loro posizione di spalle e pare rilanciarsi verso di noi, dall'altro, sullo specchio di fondo, l'immagine trova una sua pur parziale composizione, una sua più «normale», seppur lontana, visibilità.
**13.** Alain Bergala (a cura di), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Étoile, Paris, 1985, p. 221.
**14.** Pierre Sorlin, *Sociologia del cinema*, Garzanti, Milano, 1979 (ed. or. 1977), p. 69.
**15.** Carlo Ginzburg, *Di tutti i doni che porto a Kaisàre... Leggere il film scrivere la storia*, in Gianfranco Miro Gori (a cura di), *La storia al cinema. Ricostruzione del passato/interpretazione del presente*, Bulzoni, Roma, 1994, pp. 150-151.
**16.** Le due accezioni rinviano anche, grossomodo, a due diverse nozioni di testo: il testo come tessuto (*textum*) e il testo come testimonianza (*testis*). Cfr., su quest'opposizione, Fausto Colombo e Ruggero Eugeni, *Il testo visibile. Teoria, storia e modelli di analisi*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1996.
**17.** Béla Balázs, *Der Sichtbare Mensch, oder die Kultur des Films*, Deutsch-Österreichischer Verlag, Wien/Leipzig (trad. it. parziale, in Giovanna Grignaffini, *Sapere e teorie del cinema. Il periodo del muto*, CLUEB, Bologna, 1989, pp. 195-226).
**18.** *Id.*, p. 211.
**19.** Cfr. Christian Metz, *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, ESI, Napoli, 1995 (ed. or. 1991).
**20.** Cfr. rispettivamente David Bordwell e Kristin Thompson, *Storia del cinema e dei film*, 2 voll., Il Castoro, Milano, 1998 (ed. or. 1994); e Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, 5 voll., Einaudi, Torino, 1999 (tuttora in corso di pubblicazione).
**21.** Gilles Deleuze, *L'immagine-movimento* e *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano, 1985-89 (ed. or. 1983, 1985).

# I Cultural Studies
## Testo filmico, contesto della ricezione e spettatore

*Veronica Pravadelli*

Emersi negli anni '80, nel decennio appena conclusosi i Cultural Studies (CS, d'ora in poi) sono diventati, negli Stati Uniti, l'approccio dominante nello studio delle discipline cinematografiche e audiovisive (oltre ad essere prepotentemente entrati in tutte le altre aree umanistiche). I CS non sono una *disciplina* omogenea[1] e facilmente definibile; anzi, comprendono griglie metodologiche e linee di ricerca assai diverse. Tuttavia, le varie matrici culturaliste sono accomunate da due fondamentali elementi; comune alle varie correnti è l'oggetto dell'analisi, ossia il grosso investimento sul (cinema) "popolare": in questo, l'esperienza americana continua, pur attraverso filtri di diversa natura, il lavoro dei CS britannici iniziato tra la fine dagli anni '50 e l'inizio dei '60. Per quanto riguarda il metodo di analisi, invece, esso prende avvio dallo spostamento (rispetto al periodo 1970-1985 circa) del fuoco d'attenzione dal testo filmico al contesto, *in primis*, ma non solo, della ricezione. Come vedremo, tale spostamento viene declinato in modi diversi: sta qui, a mio avviso, la specificità e la diversità delle varie matrici culturaliste.

Prima di proseguire è d'obbligo una precisazione. Come si evince dalla terminologia stessa, i CS non sono nati nell'ambito delle discipline cinematografiche; il loro interesse riguarda un ambito più vasto, ossia le "pratiche culturali" della società. Il Centre for Contemporary Cultural Studies di Birmingham, motore dei CS britannici, «è stato fondato allo scopo di inaugurare la ricerca su cultura e società contemporanee: sulle forme, pratiche e istituzioni culturali e sulle relazioni tra queste, la società e le trasformazioni sociali»[2]. Inteso come strumento di lotta e di intervento politico, lo studio della cultura popolare ha portato ad una presa di posizione a favore della "subalternità" e della "sottocultura" (*subculture*): di qui il privilegio accordato, per esempio, alle varie forme della cultura giovanile (musica e video musicali, riviste, ecc.) e al consumo televisivo. Al contempo, il cinema non ha beneficiato di una simile attenzione, o meglio, gli *studi fondativi* di questa linea di ricerca, di ciò che comunemente si intende per CS britannici, non riguardano in modo particolare il cinema. Pertanto, poiché questo intervento non si propone di fare un reso-

conto esaustivo dei CS[3], ma di analizzare alcuni loro sviluppi nell'ambito dello studio dei prodotti audiovisivi, nelle pagine che seguono il riferimento al contesto britannico sarà limitato ad un particolare tipo di ricerca, ossia lo studio dell'audience televisiva. Gli altri riferimenti, di ordine sia generale che particolare, riguarderanno il contesto statunitense.

Inizialmente elaborato per un *workshop* dedicato alle metodologie di ricerca storica, questo intervento doveva dare delle indicazioni sul possibile rapporto tra CS e storia del cinema. Tale relazione può essere pensata almeno in due modi: da un lato vedere quale contributo possono dare i CS come "metodologia" ad una storia del cinema (intesa come tessuto di relazioni tra strategie produttive ed economiche, sviluppi tecnologici, modi di fruizione cinematografica, linguaggi ed estetiche, rapporti tra cinema e altre forme simboliche); dall'altro, quale storia del cinema potrebbe uscire da un approccio strettamente culturalista. Le due domande non sono le facce di una stessa medaglia, e le risposte che si possono ipotizzare non sono univoche. Perché, come si diceva prima, diverse sono le correnti culturaliste. Rimandando per dettagli e specificazioni alla parte più analitica di questo scritto, vorrei per il momento dare delle indicazioni di carattere generale, suggerendo *che cosa possono e non possono* offrire i CS alla storia del cinema. Gli apporti più significativi sembrerebbero riguardare due ambiti, ossia le *forme della ricezione* e quelle della *rappresentazione dell'identità*: in entrambi i casi gli studiosi hanno cercato di ridefinire il rapporto testo/spettatore, facendo perdere al primo l'autonomia conferitagli da approcci formali ed estetici. Senza voler generalizzare troppo, poiché, com'è ovvio, alcuni studi sono più acuti e convincenti di altri, *i limiti* insiti in queste posizioni riguardano la limitata attenzione verso i processi formali e di messa in scena, e la noncuranza verso i giudizi estetici. E tuttavia, non si tratta propriamente di limiti, poiché queste mancanze sono consciamente e *tendenziosamente* cercate, sono il frutto stesso delle strategie metodologiche. Esse dipendono anche dall'oggetto di analisi che si privilegia, ossia il cinema popolare.



Se il prodotto culturale (audiovisivo) offre al consumatore possibilità di identificazione o di disidentificazione, di cooptazione o di resistenza ai messaggi ideologici, ciò che è importante sono i "significati culturali" del testo filmico. È, insomma, la categoria dell'"interessante" più che quella del "bello" ad assumere un ruolo centrale. Pertanto, in una ipotetica storia del cinema di matrice culturalista, il cinema d'autore, per esempio, avrebbe un ruolo più modesto rispetto a quello occupato in resoconti storici più "tradizionali". Inoltre, per i CS i significati culturali veicolati dai testi filmici non possono che essere visti in rapporto al contesto in cui circolano: il singolo film andrà visto in relazione al complesso *network* di tutti quei prodotti di consumo che invadono il quotidiano del soggetto, soprat-

tutto il suo *leisure time*, e la fruizione cinematografica sarà da considerare in rapporto ai modi di consumo di altre forme di intrattenimento[4]. Quindi, una storia del cinema rientrerebbe, molto probabilmente, nel contesto più ampio di una storia della cultura di massa, anche se, almeno nel contesto americano, il cinema potrebbe conservare una posizione centrale fino agli anni '40-50.

Nell'immenso corpus dei CS si possono identificare almeno tre principali correnti: una che definirei di matrice "teorica", una seconda di natura "storica" ed una terza "empirica". Pur se frutto di revisioni critiche, la matrice teorica discende dalla "teoria della posizione del soggetto" (TPS, d'ora in poi) sviluppatasi negli anni '70 soprattutto attorno alla rivista «Screen».



È utile ricordare le caratteristiche di base dell'approccio di gran lunga dominante in ambito angloamericano negli anni '70 e nella prima metà del decennio successivo, al fine di cogliere il cambiamento apportato dai CS[5]. Entrambi gli approcci fanno un grande investimento sulle nozioni di testo, di spettatore e del rapporto tra i due. Ed è in questo ambito che si iscrive la principale differenza tra TPS e CS[6]. La critica mossa dai CS alla TPS prende di mira i presupposti teorici di questa. La TPS fonda le sue griglie metodologiche sull'analogia, nel senso che prende a prestito concetti elaborati in altre discipline e li applica al cinema, inteso come apparato e/o come testo filmico. Un esempio è la teoria dell'apparato di Baudry basata sulla caverna di Platone e lo stadio dello specchio di Lacan. Secondo i CS, i procedimenti analogici di questo tipo sono poco in grado di spiegare l'evoluzione storica del rapporto testo/spettatore poiché (per Baudry) è l'apparato tecnologico di base che è di per sé ideologico. A livello invece dell'articolazione dei codici cinematografici del cinema narrativo, la teoria dello sguardo di Mulvey (elaborata in *Visual Pleasure and Narrative Cinema*), per esempio, postula l'analogia tra ideologia patriarcale e linguaggio cinematografico. Ciò che viene criticato è che, in entrambi i casi, la posizione dello spettatore, e quindi la sua fruizione, è già inscritta nell'apparato o nel testo filmico. Lo spettatore è quindi un'entità astratta, una mera posizionalità. L'astoricismo di quest'approccio è evidente se consideriamo, non tanto la teoria del cinema classico americano che propone[7], quanto ciò che ha da dire nei riguardi di quello che definisce il «controcinema»: ossia, semplificando, quel cinema che invece di nascondere mostra i propri processi di produzione. Un esempio concreto: il mostrare per esempio la macchina da presa è considerato intrinsecamente come un modo per smascherare l'ideologia e rendere cosciente lo spettatore. Non vi sarebbe, dunque, alcuna differenza tra, per esempio, il cinema di Vertov e quello di Godard. Allo stesso modo, un linguaggio non-voyeuristico sarebbe necessariamente femminista ed emancipatorio per il soggetto femminile.

Foto Pierluigi Praturlon

Fellini gira l'ultima scena del film

Sono vari i motivi che portano ad una graduale revisione di queste posizioni. Da un lato la sterilità della metodologia: dopo che si erano analizzati molti testi e si era fatto vedere come questi "interpellassero" lo spettatore o come, al contrario, il testo portasse inscritta la propria critica (*classic realist text* e *progressive text*), era diventato difficile produrre qualcosa di nuovo, sia in senso teorico che analitico. La matrice teorica dei CS discende dalla TPS in quanto si comincia a pensare che i testi filmici non siano fruiti allo stesso modo da tutti gli spettatori. Al contrario, il processo di identificazione/disidentificazione dipenderebbe dall'identità dello spettatore, in quanto soggetto definito da diverse posizionalità. È il periodo in cui proliferano gli studi sulle «categorie della differenza»: *gender*[8], razza, preferenza sessuale (gay/lesbian), etnia, classe. Una miriade di studi analizza quali tipi di identificazione un film permette; il testo, quindi, diventa più aperto, perché può accomodare diverse interpretazioni: di una stessa opera si può avere – qualora questa lo "permetta" – una lettura afroamericana, una omosessuale, ecc. E queste letture "alternative" differiranno dall'interpretazione dominante sollecitata dal testo.

Questo approccio rimane prettamente testuale; le letture alternative (o resistenti) si fondano solitamente su elementi secondari del testo e tali elementi vengono visti come "rotture", messe in discussione del punto di vista/ideologia dominante del film stesso. Al contempo, le tensioni testuali vengono percepite come lo specchio o il sintomo di tensioni sociali. Da ulti-

mo, l'identità di *gender*, razza, ecc. risulta essere un concetto astratto, in quanto condivisa da tutti quegli individui/spettatori che rientrano in questi gruppi sociali. Come esempio vorrei citare la lettura afro proposta da Manthia Diawara a proposito di alcuni film in cui compaiono, in ruoli subalterni, personaggi afroamericani. Già il titolo del saggio, *Black Spectatorship: Problems of Identification and Resistance*[9], sembra indicare il metodo e i risultati a cui porta l'analisi: uno spettatore nero (razza subalterna) non potrà vedere allo stesso modo di un americano bianco (razza dominante) un film hollywoodiano (fatto dai bianchi per i bianchi), e non potrà che darne una lettura "resistente", cioè diversa da quella dominante iscritta nel testo. Il concetto di "lettura/spettatore resistente", aspetto cardine dei CS, implica che i prodotti culturali di massa possono essere "usati" e interpretati in modo diverso da come sono stati concepiti. A differenza della teoria dello spettatore proposta dalla TPS, per i CS lo spettatore non è cooptato dal testo (o non tutti lo sono), ma ha una certa libertà. Una delle conseguenze è che sovente vengono disconosciute sia le istanze autoriali (quand'esse siano pertinenti) che le strategie produttive e industriali.



Diawara prende in considerazione una scena di *The Birth of a Nation*, la sequenza in cui Gus, *the black man*, dopo aver cercato di sedurre Little Sister, *una fanciulla bianca*, provoca la morte della stessa. Il critico afferma che nonostante la retorica filmica presenti Gus come "cattivo" e i fratelli Cameron come "buoni", e quindi inviti lo spettatore a prendere le parti dei bianchi, un afroamericano difficilmente accetterà la posizionalità assegnatagli dal testo; quindi, a differenza di quanto prevede un approccio testuale semiotico-psicoanalitico (TPS), l'identità di razza (o forse, sarebbe meglio dire, la coscienza di tale identità) porterà a rifiutare «questa versione manichea della storia americana»[10]. Diawara prosegue con considerazioni simili a proposito di alcuni film degli anni '80, mostrando come la funzione narrativa assegnata ad attori/personaggi afroamericani (nel caso specifico Eddy Murphy) ponga allo spettatore nero eguali problemi di identificazione. Riattualizzando la teoria di Mulvey in base alla *race difference*, Diawara giunge alla conclusione che il cinema americano *mainstream* non offre all'audience nera lo stesso «piacere visivo» che attiva in uno spettatore (maschio) bianco. E come aveva suggerito in precedenza la teorica femminista, auspicando la crescita di un cinema delle donne d'avanguardia, Diawara afferma che la funzione del cinema indipendente afroamericano dovrebbe essere quella di rendere cosciente lo spettatore nero affinché questo non guardi passivamente i film commerciali.

La matrice teorica di questa posizione è riscontrabile nel concetto stesso di spettatore e, di conseguenza, del rapporto testo/fruitore: l'identità di razza renderebbe omogenea l'esperienza di una generalizzata e astratta audience nera. È facilmente intuibile come un'opinione di questo

tipo sia stata criticata, per esempio, dalle femministe afroamericane. Così come non è difficile definire il possibile apporto di tale metodologia alla storia del cinema. Esso è necessariamente limitato ad aspetti "tematici": può contribuire, cioè, alla costruzione di una storia della rappresentazione di gruppi sociali. Tuttavia, se integrato con ricerche di altro tipo, per esempio gli stili della rappresentazione, potrebbe risultare più produttivo.



La matrice teorica dei CS non è però composta soltanto da interventi come quello appena analizzato. Un discorso di tipo teorico, interessato a interpretare il cinema popolare attraverso il paradigma della differenza, senza però limitarsi ad analisi prettamente testuali, ed allargando invece il raggio d'azione a comprendere altri regimi discorsivi (quindi, altri contesti) è quello offerto, per esempio, da Tania Modleski in uno studio intelligente, militante e provocatorio sin dal titolo, *Feminism Without Women*. L'autrice parte dalla constatazione che la seconda metà degli anni '80 ha mostrato, *e* nel cinema *e* nella critica accademica, cinematografica e non, pericolosi rigurgiti antifemministi, spesso supportati dalle donne stesse. Nell'ambito degli studi umanistici, la trasformazione dei Feminist Studies in Gender Studies non è stata senza conseguenze per il "progetto femminista". Due sono le dinamiche sottolineate da Modleski. Da un lato, un cospicuo numero di studiosi ha iniziato ad investigare la questione dell'identità maschile. Appropriandosi degli strumenti utilizzati dalle femministe fin dall'inizio degli anni '70, questa linea di ricerca ha contribuito a marginalizzare il discorso delle donne: nell'affermare che, tramite strutture simboliche, l'identità maschile è costruita al pari di quella femminile, si è finito per porre sullo stesso piano i due generi, dimenticando che il simbolico *si regge sul/è* il discorso maschile. Parallelamente, è emersa una seconda dinamica, la tendenza del soggetto maschile ad incorporare, e a reclamare come proprie, alcune strutture significanti dell'identità femminile, e di conseguenza, ad occupare il posto solitamente riservato al soggetto femminile (*male femininity*). Per Modleski questo trend si è affermato in un ambito particolarmente "caro" alle donne, quello del "sentimento" e della maternità. Ricorrendo agli strumenti della psicoanalisi – di cui, peraltro, si era già servita nel suo apprezzato lavoro su Hitchcock[11] – Modleski analizza, tra gli altri, l'articolazione del "maschile" e del "femminile" in *Trois hommes et un couffin* (*Tre uomini e una culla*, Coline Serreau, 1985), nel suo remake americano, *3 Men and a Baby* (*Tre scapoli e un bebè*, Leonard Nimoy, 1987), e in *3 Godfathers* (John Ford, 1948). Al pari di altri film del periodo, come *Top Gun* e *Platoon*, *Trois hommes et un couffin* contribuisce «a redimere e celebrare la figura paterna»[12]; ma a differenza dei primi, rende anche esplicito il desiderio maschile di usurpare la funzione materna, tanto che l'entrata in scena della madre risulta essere una vera e propria intrusione nel ménage familiare dell'inedito nucleo. La questione però

non è così semplice. La novità di questo film rispetto alle traiettorie narrative della Hollywood classica – e di qui, quindi, il suo essere sintomo dello *Zeitgeist* – sta nel fatto che l'assunzione del ruolo paterno non significa anche l'accettazione della castrazione che tale ruolo implica; in altre parole, mentre i tre personaggi maschili accettano «la condizione della paternità, essi rifiutano di crescere». In luogo di una traiettoria edipica, il racconto costruisce un percorso di regressione; e qui sta il paradosso sul quale esso si fonda: «Al fine di essere padri (padri che assumono anche il ruolo di madre, di nutrice) gli uomini devono negare il padre che rappresenta la legge»[13]. Al posto di un padre fallico abbiamo dunque un padre pre-edipico, un padre che occupa il ruolo "tradizionalmente" ascritto alla madre (Kristeva). Come recenti Gender Theories, il film sferra così un duplice attacco al soggetto femminile: nell'aumentare le opzioni riservate agli uomini, diminuisce quelle percorribili dalle donne.



In altri capitoli Modleski porta ulteriori esempi che dimostrano una "congiuntura discorsiva" tra cinema hollywoodiano contemporaneo ed elaborazioni teoriche. Ciò che la preoccupa è che il postfemminismo rischia di vanificare quello che con tante battaglie le donne sono riuscite (o sembrava fossero riuscite) ad ottenere. Nel contesto più generale del pensiero femminista, la posizione di Modleski è praticamente agli antipodi rispetto a quelle delle sostenitrici di una soggettività postmoderna.

Per i CS la cultura è, nelle parole di John Fiske, «un costante ambito di lotta tra coloro che hanno il potere e coloro che non ce l'hanno»[14]. I beni di consumo, però, non sono semplicemente prodotti dalla classe dominante per ottenere il consenso dei gruppi subordinati. Appropriandosi di alcune categorie del pensiero di Gramsci e di Althusser, i CS britannici partono dal presupposto che nonostante esista ed operi «un'ideologia egemone», il soggetto può comunque opporre un certo grado di "resistenza" ai messaggi/prodotti culturali di cui è destinatario. In questo ambito, la classe di appartenenza ha un ruolo fondamentale nel determinare l'identità, i modi della fruizione culturale e, per il contesto che a noi interessa, l'interpretazione dei prodotti audiovisivi.

Gli studi sull'audience e sul consumo televisivi iniziati in Gran Bretagna nella seconda metà degli anni '70 (e successivamente proseguiti anche oltreoceano) rappresentano una delle più significative linee di ricerca dei CS. Tramite strumenti etnografici si indagano «i fenomeni del consumo *all'interno del suo contesto naturale*»[15]: i ricercatori partecipano direttamente all'esperienza televisiva di nuclei familiari scelti in base a determinati parametri (per esempio, di classe), parlano e intervistano i vari membri delle famiglie. Nel corso degli anni questo tipo di investigazione ha affinato i propri metodi; al contempo, pur avendo un comun denominatore, i vari studi sull'audience presentano anche differenze metodologiche non di

poco conto. Non è possibile, in questa sede, offrire un rendiconto esaustivo di queste ricerche[16]; mi limito a sottolinearne i paradigmi fondamentali e ad illustrare brevemente il *testo fondativo.*

Rispetto alla matrice "teorica", le ricerche etnografiche sul consumo televisivo promuovono ad oggetto d'analisi spettatori reali, empirici: pertanto, propongono un *modello* di fruitore agli antipodi rispetto allo spettatore teorico di cui si parlava sopra. Inoltre, l'apertura del testo, la sua polisemia, e quindi, le interpretazioni che se ne possono dare, sembrano essere maggiori – anche se non infinite – rispetto all'approccio esemplificato da Diawara. E diversamente dalle letture resistenti attivate da identità di *gender*, razza, ecc., già in massima parte inscritte nel testo, gli usi e le interpretazioni *reali* dei prodotti audiovisivi non possono essere anticipati dallo studioso.



La ricerca che ha posto le basi di quest'approccio è quella compiuta da David Morley sulla ricezione del programma di attualità *Nationwide.* Il modello spettatoriale pensato dal ricercatore inglese, e più in generale il rapporto testo/fruitore, prevedono una dinamica in cui lo spettatore non è né cooptato e soggiogato dal prodotto (Scuola di Francoforte), né libero di interpretare a proprio piacimento i messaggi culturali (*uses and gratifications theory*). Morley propone di considerare l'audience nel contesto di *subcultural formations*, cioè di strutture e gruppi sociali (scuola, luogo di lavoro, famiglia, ecc.) che regolano il quotidiano del soggetto e che gli forniscono le griglie discorsive necessarie per farsi delle opinioni, per interpretare il mondo. Poiché ogni soggetto ha molteplici posizionalità (classe, *gender*, razza, ecc.) la ricezione di un messaggio sarà influenzata dal modo in cui il soggetto stesso negozia queste diverse identità in rapporto al prodotto culturale. Alla base sta quindi una nozione di soggettività aperta, *always in the making*, anche se, come molti hanno notato, almeno in questo studio Morley finisce per privilegiare eccessivamente l'identità di classe elevandola a fattore determinante della costituzione dell'identità[17].

La nozione di soggetto aperto non sarebbe così significativa se non fosse accompagnata da un simile approccio verso l'atto comunicativo. Per Morley, infatti, il messaggio televisivo è polisemico, e permette un numero *finito* di interpretazioni. Partendo dall'influente teoria dell'*encoding/decoding* di Stuart Hall, Morley afferma che in un messaggio televisivo «è iscritto un significato privilegiato (preferred), anche se tale messaggio può, se decodificato in modo diverso da come è stato codificato, potenzialmente comunicare un significato diverso. Si tratta dunque di una polisemicità strutturata. Aspetto fondamentale di questa tesi è che i diversi significati non hanno "eguale" statuto nel messaggio: poiché questo è stato costruito da una posizione dominante, anche se il suo significato non può mai essere completamente fissato o "chiuso"»[18]. Infatti, il messaggio può essere

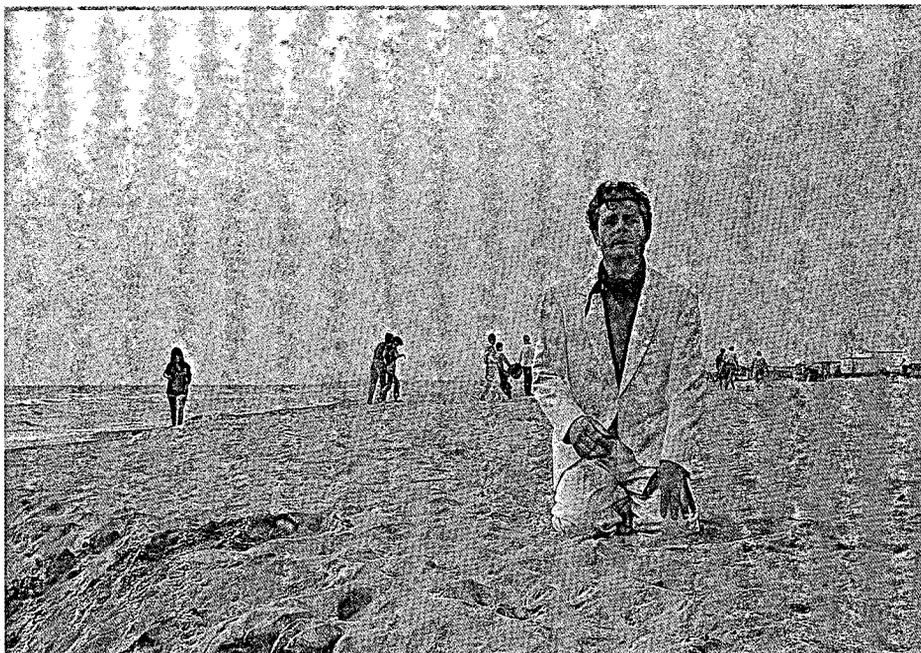



Foto Pierluigi Praturlon

Marcello Mastroianni nell'ultima scena de *La dolce vita*



letto in tre modi: se ne può dare una lettura dominante, accettando il significato privilegiato inteso e iscritto dagli enunciatori, un'interpretazione negoziata (*negotiated*), accettando alcuni aspetti del messaggio, ma rifiutandone altri; da ultimo, tramite una lettura resistente (*oppositional*) il soggetto rifiuta i presupposti fondamentali del prodotto culturale. In quest'ultimo caso, la distanza tra codifica e decodifica è massima.

*The Nationwide Audience* illustra questo modello di consumo e di interpretazione dei messaggi televisivi tramite gli strumenti etnografici a cui si faceva riferimento in precedenza. Morley seleziona e suddivide l'audience in gruppi diversi in base a varie *interpretive communities*, considerando cioè l'età, la razza, il *gender*, il tipo d'impiego, la classe sociale e le preferenze politiche. Alla visione di due edizioni del programma in questione, fanno seguito delle interviste che vengono registrate e studiate. L'analisi consente al ricercatore di costruire una mappa di letture che, seppur diverse, rientrano nei tre tipi succitati. L'empirismo di questo modello non deve far credere che i risultati della ricerca siano così facilmente schematizzabili. Per esempio, la lettura negoziata, che è la più comune, non è uniforme, ma presenta motivazioni e forme assai diverse: cioè, sono varie le modalità e i processi tramite cui diversi soggetti "negoziano" il significato di un messaggio. Questo tipo di lettura è la più mobile e quella che la maggior parte di noi compie. Il risultato sembra suggerire, implicitamente, che forse è più appropriato allargare lo spettro delle pos-

sibilità interpretative, poiché riducendole a tre tipi si finisce per svilire le differenze, la molteplicità di effettivi atti di decodifica. Questo limite, riconosciuto qualche anno dopo dallo stesso Morley, è sottolineato, tra gli altri, da Janet Staiger, esponente autorevole della matrice storica dei CS.

Il lavoro di Staiger si iscrive nell'ambito dei Reception Studies. Lo studio della ricezione storica di un testo filmico presuppone, innanzitutto, l'abbandono di una "teoria organica" sia del testo che dello spettatore: non esistono significati immanenti al testo, né fruitori completamente liberi. Al contrario, ricezione e interpretazione dipendono dal contesto storico e da specifiche situazioni discorsive; per dirla ancora meglio, questa linea di ricerca si propone di capire quali significati e interpretazioni sono possibili in un determinato contesto storico-sociale[19]. Mentre «gli studi sulla ricezione cercano di spiegare un evento (l'interpretazione di un film), gli studi testuali si propongono di delucidare un oggetto (il film)»[20]. È implicito che, a seconda del film preso in analisi, cambieranno i contesti di riferimento da considerare.



Uno degli esempi più interessanti offerti da Staiger riguarda la ricezione di *Uncle Tom's Cabin* (Porter, 1903). La studiosa parte dalla constatazione, offrendone poi una dimostrazione assai persuasiva, che un'accurata ricognizione del cinema primitivo richiede una combinazione tra analisi testuale e condizioni della ricezione. Secondo Staiger, la tesi lungamente accreditata che il 1909 segna, nel cinema americano, il passaggio ad una forma cinematografica basata sulla continuità narrativa e la chiarezza espositiva, in luogo di una scrittura discontinua ed "imperfetta" per quanto riguarda i nessi di causa-effetto, deve essere rivista. Ciò che uno spettatore contemporaneo può percepire come discontinuo nel cinema narrativo dei primi anni del secolo non corrisponde all'esperienza del *moviegoer* del tempo. Poiché, e questa è la tesi fondamentale di Staiger, per capire l'effettiva fruizione di un testo filmico non ci si può limitare ad analizzarne gli aspetti testuali, ma bisogna considerare anche le condizioni della sua ricezione. In altre parole, specifici elementi extratestuali concorrono in modo significativo alla comprensione del testo stesso. Molti film del primo periodo erano basati sull'attualità, o su prodotti culturali di larga diffusione, quali i fumetti e le canzoni popolari. Pertanto, il cinema faceva leva sulla "conoscenza intertestuale" dello spettatore; il testo filmico veniva (costruito e) capito non soltanto in virtù delle sue caratteristiche formali, ma in relazione ad altri prodotti di largo consumo.

*Uncle Tom's Cabin* è in questo senso un caso limite. Staiger nota che in certi momenti il plot del film è difficilmente comprensibile, poiché le azioni dei personaggi non appaiono motivate e l'articolazione del montaggio alternato tra due linee narrative non rispetta le regole della scrittura classica. E tuttavia, gli spettatori del tempo – un'audience borghese e

cittadina – non avevano difficoltà a capire la fabula, poiché conoscevano già la storia del film. Nel 1903, infatti, la diffusione di questa "storia" è capillare. Se si considerano il numero di copie del romanzo vendute, le richieste di prestito dell'opera di Harriet Beecher Stowe presso le biblioteche pubbliche, e la quantità di spettacoli dell'adattamento teatrale si può dedurre che all'epoca dell'uscita del film gli spettatori erano a conoscenza della storia: pertanto tramite conoscenze *intertestuali* l'audience era in grado di colmare i *gaps* del testo filmico, e queste mancanze non pregiudicavano la comprensione del film.

L'analisi di questo caso particolare consente a Staiger di fare anche delle ipotesi di carattere più generale sul rapporto testo/spettatore e sull'evoluzione del linguaggio cinematografico. L'emergere della scrittura classica, di una scrittura cioè dove tutte le informazioni narrative sono presenti nel testo filmico (*intratestualità*), deve essere vista in relazione al cambiamento della composizione del pubblico cinematografico. La diminuzione del prezzo del biglietto rese possibile l'accesso allo spettacolo cinematografico ad immigrati, classi lavoratrici e abitanti delle aree rurali. Tuttavia, poiché questa consistente fetta di pubblico aveva una "competenza culturale" inferiore a quella della classe borghese, si rese necessario un cambiamento nei modi della narrazione: la costruzione del racconto, i principi di causa-effetto e di motivazione e, in generale, tutto quanto riguardava l'aspetto contenutistico dovevano essere forniti dal testo filmico stesso e non da contesti extratestuali.



Fondando la ricerca sulla congiuntura tra forme di rappresentazione e modalità di ricezione, il lavoro di Staiger ha il grande merito di mettere in relazione due componenti della pratica cinematografica che spesso vengono considerate separatamente. Nel panorama delle varie metodologie targate CS, questa matrice è, evidentemente, quella più utile alla costruzione di una storia del cinema. Tuttavia, non si può rimproverare alla linea empirico-etnografica *né tanto meno* all'approccio teorico di essere poco utili a investigazioni storiche. Perché, semplicemente, non è questo il fine a cui tendono. Ma questa è un'altra storia.

**1.** In realtà, il termine "disciplina" mal si applica ai CS, la cui natura è, come afferma Maria Cristina Iuli, essenzialmente «aperta», «antidisciplinare» e marcatamente «contestuale». Si veda il suo *I cultural studies* in Donatella Izzo (a cura di), *Teoria della letteratura. Prospettive dagli Stati Uniti*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1996, p. 161.
**2.** AA.VV., *Culture, Media, Language*, citato da Iuli, p. 159.
**3.** Un'agilissima introduzione ai CS (soprattutto britannici) è il recente *Cultural Studies* di Will Brooker, Hodder Headline Plc, London, 1998. Tra la sterminata produzione segnalo due antologie di riferimento: Lawrence Grossberg, Cary Nelson e Paula Treichler (a cura di), *Cultural Studies*, Routledge, London/New York, 1992 e Simon During (a cura di), *The Cultural Studies Reader*, Routledge, London/New York, 1993. In italiano si veda Roberto Grandi, *I mass media fra testo e contesto*, Lupetti, Milano, 1994 e il già citato saggio di Iuli.
**4.** Un interessante esempio, per questo tipo di ricerca, è quello proposto da Anne Friedberg in *Window Shopping*, University of California Press, Berkeley, 1993. Friedberg analizza l'esperienza della visione nel cinema e nel video contemporanei rintracciando la «genealogia» di questa fruizione spettatoriale in varie «pratiche della visione» emerse nel XIX secolo e cogliendo l'evoluzione storica delle diverse forme di visione e ricezione.
**5.** Ricordo che in Gran Bretagna negli anni '70 i CS e la TPS coesistono: e tuttavia, mentre i primi rimangono marginali in seno all'accademia, la seconda diviene ben presto la posizione istituzionalizzata.
**6.** Per un'analisi dei cambiamenti metodologici nei Film Studies anglo-americani negli anni '80 si veda Barbara Klinger, *In Retrospect: Film Studies Today*, «The Yale Journal of Criticism», II, 1, autunno 1988.
**7.** A me sembra, in realtà, che la congiuntura semiotica/psicoanalisi/marxismo su cui si fonda molto del lavoro di «Screen» sia riuscita a proporre un'analisi piuttosto efficace e convincente del cinema americano classico. Per inciso, la distinzione tra *classic realist text* e *progressive text*, dove il primo sarebbe più atto a spiegare il cinema degli anni '30 e il secondo la produzione degli anni '40 e '50, dimostra che questa teoria non è del tutto priva di agganci storici e di connessioni con la storia dello stile e dell'esperienza spettatoriale. Benché per trarre delle conclusioni sia necessaria un'elaborazione più sofisticata, penso si possa ipotizzare che ciò che si è creduta una teoria del cinema sia stata in realtà una teoria del cinema classico americano.
**8.** Si sostituisce il concetto di identità sessuale con quello di *gender*, poiché la prima implica che la costruzione dell'identità è legata alla biologia e non a processi socio-culturali.
**9.** Contenuto nel volume *Black American Cinema*, Routledge, New York/London, 1993, curato dallo stesso Manthia Diawara.
**10.** M. Diawara, *Black American Cinema*, cit., p. 213.
**11.** Tania Modleski, *The Women Who Knew Too Much. Hitchcock and Feminist Theory*, Routledge, New York/London, 1988.
**12.** T. Modleski, *Feminism Without Women*, Routledge, New York/London, 1991, p. 76.
**13.** *Id.*, pp. 83-84.
**14.** John Fiske, *British Cultural Studies and Television*, in Robert Clyde Allen (a cura di), *Channels of Discourse*, University of North Carolina Press, Chapel Hill/London, 1987, p. 260.
**15.** Francesco Casetti e Federico di Chio, *Analisi della televisione*, Bompiani, Milano, 1998, p. 183.
**16.** Rinvio ai già citati lavori di Brooker, Casetti-di Chio e Grandi.
**17.** In studi successivi Morley stesso riconosce tale limite. Si veda, per esempio, il suo *Family Television: Cultural Power and Domestic Leisure*, Sage, London, 1986.
**18.** David Morley, *The Nationwide Audience*, BFI, London, 1980, p. 10. Il saggio di Stuart Hall (*Encoding and Decoding in Television Discourse*), uno dei testi teorici fondativi dei CS e praticamente presente in ogni antologia sull'argomento, fu inizialmente pubblicato, nel 1973, in uno dei *working papers* del Centre for Contemporary Cultural Studies. Assieme ad altri working papers il saggio appare, fra gli altri, in AA.VV., *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies. 1972-1979*, University of Birmingham, Hutchinson and The Centre for Contemporary Cultural Studies, 1980.
**19.** Per una sintetica, ma precisa esposizione dei presupposti teorici di questa posizione si veda Janet Staiger, *Taboos and Totems: Cultural Meanings of The Silence of the Lambs* in Jim Collins (a cura di), *Film Theory Goes to the Movies*, Routledge, New York/London, 1993. Per una analisi più dettagliata si rimanda a J. Steiger, *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton University Press, Princeton, 1992. Simile è la metodologia che informa lo studio di Barbara Klinger sulla ricezione dei film di Douglas Sirk; si veda il suo *Melodrama and Meaning*, Indiana University Press, Bloomington, 1994.
**20.** J. Staiger, *Interpreting Films*, cit., p. 9.

## Lotta di classe o guerriglia semiotica?
## Alcune osservazioni sui Cultural Studies

*Giaime Alonge*



Parlare dei Cultural Studies (d'ora in avanti CS) – soprattutto in uno spazio limitato – è estremamente difficile, perché si tratta di un vero e proprio *mare magnum*, di cui si possono dare definizioni tra loro alternative e di cui è possibile tracciare mappe differenti. In primo luogo, ci sono almeno due grandi fasi dei CS: quella britannica, che inizia nei tardi anni '50 con la fondazione del Centre for Contemporary Cultural Studies di Birmingham e i lavori di Richard Hoggart e Raymond Williams[1], cui segue il passaggio del centro propulsore della corrente negli Stati Uniti (e il suo allargamento al resto del mondo anglosassone, in particolare all'Australia). La prima fase ha un'impronta sostanzialmente marxista, per quanto si tratti di un marxismo non ortodosso. La riflessione, infatti, gravita attorno all'esperienza della classe operaia inglese, dotata storicamente di un'identità molto marcata, e alle sue forme di aggregazione e comunicazione. In questo contesto, con la parola *cultura* si fa riferimento a pratiche autonome della classe operaia e non, come avverrà nei CS americani, all'utilizzo della cultura dominante da parte dei ceti subalterni.

I primi anni '70 vedono la crisi del modello elaborato dal Centre for Contemporary Cultural Studies, a causa dell'indebolimento dell'identità tradizionale della *working class* britannica, che progressivamente si omologa al ceto medio, e del sorgere delle culture giovanili. È quando la nozione di *classe* inizia a perdere terreno che i CS trasmigrano in America. In virtù dell'enorme differenza dell'assetto socioeconomico americano rispetto a quello britannico, negli Stati Uniti i CS, accanto a quella di classe, utilizzano altre due categorie di primaria importanza: razza e *gender*. Anzi, nei Cultural Studies americani – che si affermano negli anni '80 – la dimensione etnico-sessuale è decisamente predominante rispetto a quella economica. In questo senso negli Stati Uniti i CS sono contigui – ma non omologabili, anche perché si sviluppano dopo – ai Women's Studies e ai Black Studies. A questo punto cambia anche l'accezione del termine *culture*: i CS americani studiano (tra le altre cose) il modo in cui i gruppi minoritari fruiscono dei prodotti della cultura di massa e in cui, almeno in alcuni casi, li rielaborano in maniera creativa. Per usare la terminologia da loro proposta, i CS lavora-

no sul modo in cui una parte del pubblico impiega *oppositional codes* per demistificare la natura surrettiziamente ideologica dei messaggi apparentemente neutri dei media. Dalla rilevanza delle nozioni di razza e *gender* i CS americani derivano anche il loro forte legame con molti temi del dibattito politico statunitense e in particolare con le battaglie della "sinistra dei college": la politica della differenza, il *politically correct*, il multiculturalismo[2].

In questa seconda fase, il *corpus* teorico dei CS si arricchisce di nuovi apporti, costituiti in primo luogo dal poststrutturalismo francese, ma tra cui troviamo anche altre figure, come Antonio Gramsci e Michail Bachtin ad esempio. Si tratta di un'ampia galassia di pensiero essenzialmente franco-tedesco, che coincide in buona parte con quella che David Bordwell e Noël Carroll chiamano la *Grand Theory* (e verso la quale, come vedremo, assumono posizioni di forte polemica): «That aggregate of doctrines derived from Lacanian psychoanalysis, Structuralist semiotics, Post-Structuralist literary theory, and variants of Althusserian Marxism»[3]. Se alla molteplicità di riferimenti culturali, da Adorno alla Kristeva, da Bacthin a Bourdieu, si aggiunge il fatto che i CS tendono poi a organizzarsi in diverse correnti di pensiero (vi sono, ad esempio, tendenze più militanti, legate strettamente al retaggio della scuola di Francoforte, e altre più interne alla ricerca accademica tradizionale, come la Yale School of American Deconstruction), risulta evidente che si tratta di un arcipelago enorme, in cui è molto difficile orizzontarsi. Anche limitandosi ai CS americani ci si rende subito conto che non ne esistono definizioni univoche e che, a seconda degli autori, i confini del territorio vengono tracciati lungo linee differenti. Se si prende ad esempio il libro di Simon During *The Cultural Studies Reader*, uno dei manuali adottati nei corsi delle università americane, nella bibliografia che chiude il volume si trovano una serie di libri tra loro anche molto diversi per argomento e impianto metodologico, e forse qualcuno dei loro autori negherebbe persino di fare parte dei CS[4]. Dunque, le considerazioni che farò in questa sede non solo si limiteranno unicamente ai CS americani, ma saranno comunque di ordine generale. In buona sostanza, la domanda cui cercherò di dare una risposta è se sia possibile e/o utile un incontro tra i CS e la storiografia cinematografica.

L'aspetto sicuramente più affascinante dei CS è il loro eclettismo, la loro propensione a lavorare su testi di natura diversa, a mettere in contatto saperi e aree disciplinari differenti: cinema, televisione, musica, letteratura, fumetti, storia sociale, ecc. È un tipo di approccio che, pur essendo presente anche in Italia, in America è fortemente istituzionalizzato. Basti pensare a come sono strutturati i dipartimenti universitari statunitensi, in cui studiosi di cinema, di letteratura, di sociologia coabitano e lavorano insieme. In questo senso, alcuni degli studi prodotti dai CS sono assolutamente stimolanti. Si pensi, ad esempio, al volume di Marshall Berman, *L'esperienza della modernità*, che compare appunto nella bi-

Foto Pierluigi Praturlon

Rossellini visita il set de *La dolce vita*



bliografia di During[5]. In uno dei capitoli più affascinanti del suo libro Berman parte dal *macadam*, il materiale usato dal barone Haussmann per pavimentare i *boulevards* di Parigi, per analizzare alcune poesie di Baudelaire e poi, sulla falsariga di Benjamin, arrivare a elaborare un'interpretazione della natura della modernità. Il libro di Berman è convincente – credo – perché, da un lato, riesce a unire il *close reading* a un impianto storico forte (il suo eclettismo poggia sempre su una base storico-teorica solida, che invece mi sembra mancare spesso nei CS), dall'altro non rinuncia alla distinzione tra cultura alta e cultura bassa (lavora su Baudelaire, Goethe, Dostoevskij), la cui validità è largamente negata, o quanto meno ignorata, dai CS.

All'eclettismo dei testi e delle pratiche culturali su cui operano, i CS uniscono un eclettismo altrettanto sorprendente sul piano del retroterra teorico cui attingono. Come si è detto, il *corpus* dei testi cui i CS si rifanno rappresenta un orizzonte amplissimo, in cui convivono Derrida e Bachtin, Lacan e Gramsci, e nel quale i singoli pensatori sono spesso sganciati dal loro contesto di origine. Da questo punto di vista l'uso che i CS fanno di Gramsci è paradigmatico. Leggendo, ad esempio, il libro di Marcia Landy *Cinematic Uses of the Past*, in cui l'autrice fa "dialogare" Gramsci con Nietzsche, Barthes e Jameson, e in cui non si dice mai che Gramsci è stato un dirigente comunista, il quale ha vissuto in un preciso momento storico-politico, si potrebbe quasi essere portati a credere che Gramsci sia stato un filosofo decostruzionista[6]. E questo rifiuto di un'impostazione storicista appare tanto più sorprendente se si pensa che qui si sta parlando di uno dei principali esponenti dello storicismo novecente-

sco. I CS sono affascinati dalla nozione gramsciana di egemonia[7], ma la adoperano in un contesto, quale quello della cultura della differenza, in cui il concetto tradizionale di classe è stato largamente rimaneggiato. Quando Gramsci parla di egemonia lo fa in rapporto alla costruzione di un "blocco storico", imperniato sulla classe operaia e il Pci, da opporre all'alleanza coagulatasi attorno al fascismo, che è cosa ben diversa dal pulviscolo di gruppi minoritari che operano *symbolic resistance* attraverso il riutilizzo creativo dei prodotti della cultura di massa. Volendo essere provocatori, potremmo osservare che i CS, in questo uso disinvolto della nozione di egemonia, sono piuttosto vicini al "gramscismo di destra" teorizzato dalla destra radicale italiana nei tardi anni '70[8]. I CS inseriscono Gramsci nel loro pantheon teorico, collocandolo accanto a sociologi della comunicazione e sostenitori dell'arte sperimentale, ma tacciono sistematicamente sulla scarsa attenzione di Gramsci verso aspetti centrali della cultura di massa del XX secolo – ad esempio il cinema, che nei *Quaderni del carcere* non occupa che poche pagine, in cui il fenomeno viene liquidato come semplice «distrazione visiva»[9] – oppure sulla sua avversione per le avanguardie storiche. Peraltro, già nel titolo di una delle traduzioni in inglese degli scritti gramsciani, *Selections from Cultural Writings*, è presente chiaramente la volontà di piegare il pensiero gramsciano ai fini dei CS[10]. Questo di Gramsci è solo uno dei possibili esempi della tendenza dei CS a fare delle grandi operazioni di "taglia e incolla", in cui si mette insieme di tutto, ma si perde completamente di vista l'orizzonte storico, che mi pare imprescindibile per qualunque ragionamento sul rapporto tra cultura e società.



Se si prende, ad esempio, il recente libro di Leo Charney *Empty Moments: Cinema, Modernity and Drift*, vi si trovano una serie di sorprendenti e affascinanti accostamenti (Husserl e Andy Warhol, Derrida ed Ejzenštejn) che però levitano nella nebbia di una infinita serie di analogie non verificate, anziché poggiare su solidi nessi storici[11]. Il lavoro di Charney gravita attorno all'idea della *deriva* – intesa nelle valenze più diverse del termine, dalla teoria della deriva dei continenti alla "deriva temporale" de *La Recherche* di Proust – come esperienza tipicamente moderna, un'esperienza di cui il dispositivo cinematografico darebbe conto in maniera esemplare. Charney mette insieme una serie di testi, filosofici, letterari, cinematografici, scientifici, che *sembrano* avere tra loro delle affinità, senza però riuscire mai a reperire in maniera convincente un unico *pattern* sottostante. La propensione per quelle che Umberto Eco chiama le «interpretazioni paranoiche», basate sulla logica perversa per cui «da un certo punto di vista ogni cosa ha relazioni di analogia, contiguità e somiglianza con qualsiasi altra»[12], è una caratteristica reperibile in molti studiosi americani, non solo nei CS in senso stretto. La Feminist Film Theory, che condivide con i CS diversi campi di intervento e strumenti metodologici,

presenta talvolta questo medesimo *modus operandi*. Annette Michelson, ad esempio, nel suo saggio *L'Eva del futuro: il facsimile ragionevole e il giocattolo filosofico*, sostiene che il corpo femminile sarebbe «il luogo stesso dell'invenzione del cinema»[13]. Il problema è che l'autrice arriva a questa suggestiva conclusione basandosi unicamente su un romanzo, *Eve future* di Villiers de l'Isle-Adam, in cui si parla di una macchina simile al dispositivo cinematografico, ma trascura del tutto la storia del cinema in quanto tale; e inoltre il romanzo in questione è stato scritto tra il 1880 e il 1886, e dunque il marchingegno descritto da Villiers de l'Isle-Adam non è il cinema, per la semplice ragione che questo non è stato ancora inventato.



Come accennato in precedenza, oltre a un eclettismo eccessivamente disinibito e al rifiuto dello storicismo, l'altro problema che i CS sembrano presentare, soprattutto nella prospettiva di un eventuale incontro con le discipline cinematografiche in senso stretto, sono le conseguenze della loro rinuncia, di per sé giustissima, al tradizionale silenzio dell'accademia sulla cultura "bassa". Il superamento del confine tra *high* e *low culture* è ovviamente un punto di partenza imprescindibile per i CS, i quali lavorano appunto sulla cultura di massa (o *popolare*, ma anche qui non ci sono definizioni univoche)[14]. In questa operazione, però, sembra che i CS abbiano smarrito il senso della differenza, che comunque esiste, e che non significa affatto disprezzo per il *popolare*, tra i prodotti delle due culture. Nei CS talvolta c'è un certo compiacimento snobistico nello studiare le *soap operas* anziché i film di Dreyer, gli slogan pubblicitari anziché *Moby Dick*. Roland Barthes, che essi citano continuamente, si occupava dell'ultimo modello della Citroën, ma trovava il tempo anche per scrivere su Balzac. Affermare l'utilità e l'importanza dello studio di testi "bassi" e di pratiche culturali della vita quotidiana è una scelta del tutto condivisibile, che peraltro riguarda da vicino chi si occupa di cinema, ma questo non può significare che si debba rinunciare – magari in nome della correttezza politica – ai giudizi di valore. Anche qui, in realtà, all'interno dei CS non c'è un'unica posizione. Il rifiuto della distinzione tra "alto" e "basso" molto spesso è inteso non soltanto in polemica con l'estetismo aristocratico-borghese, ma anche con i francofortesi e i loro epigoni. Tant'è che gli esponenti dei CS che si rifanno più esplicitamente al marxismo insistono apertamente sul rischio insito nell'esaltare acriticamente la cultura di massa in quanto consumata dal popolo e quindi per definizione "buona"[15].

La questione di fondo è che i CS conducono le loro indagini in una prospettiva prevalentemente contenutistica, avendo come esclusivo obiettivo la ricerca della valenza ideologica dei testi e/o l'uso che ne fanno i loro fruitori. Il risultato inevitabile di un'operazione di questo genere è che la complessità dei testi più ricchi finisce per essere schiacciata su una griglia teorica bidimensionale, in cui questi ultimi divengono indistinguibili da testi molto più poveri. I film di John Ford e gli episodi di

*Magnum P.I.* possono contenere lo stesso grado di sessismo, ma questo non ci aiuta molto a capire perché i primi siano opere d'autore mentre i secondi siano prodotti di serie. Un esempio eclatante dell'ossessione per i contenuti, e il contestuale disprezzo per i problemi relativi allo stile, proprio non solo dei CS in senso stretto, ma anche di molta critica cinematografica in lingua inglese che ad essi si ispira, è offerto da un recente articolo apparso su «Sight and Sound». Il saggio in questione è dedicato alle *teen comedies* americane contemporanee e la sua autrice, Stephanie Zacharek, si lancia in una lunga disamina di *American Pie* di Paul e Chris Weitz, che apprezza in quanto «sensitive to the sexuality of teenage girls»[16], mentre liquida *Eyes Wide Shut* in tre righe: «Kubrick's anxious, arty self-awareness only serves to desexualise the film, and it seems about as modern as a woolly mammoth»[17]. «Sight and Sound» è ben lungi dall'essere una rivista radicale e il fatto che questa gloriosa testata ospiti articoli di questo tenore dà la misura di quanto la cultura cinematografica anglofona abbia assimilato molti degli assunti centrali dei CS.



Da questo punto di vista l'opera di David Bordwell e del gruppo di studiosi dell'università di Madison può essere vista come un tentativo di opporsi ai CS. Il neoformalismo, proponendo un approccio ai testi che da un lato sia svincolato da un modello teorico rigido, capace di adattarsi alla complessità e alla varietà delle opere, e dall'altro sia incentrato sugli aspetti formali, si presenta di fatto come un'alternativa ai CS, anche se Kristin Thompson non lo dice apertamente nell'introduzione metodologica del suo *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*[18]. Allo stesso modo l'insistenza di Bordwell sulla questione dello stile va anche intesa come una risposta ai CS, che quel problema non se lo pongono mai[19]. Nel suo saggio introduttivo al volume collettaneo *Post-Theory*, da lui curato insieme a Noël Carroll, Bordwell accusa apertamente i CS di non occuparsi dei testi in sé, ma unicamente dei diversi usi che si fanno dei testi: «Il culturalista ha cercato di distinguersi dalla teoria della posizione del soggetto sottolineando che oggetto di studio non sono i *testi* (dominanti, di apposizione o di altro tipo) ma piuttosto gli *usi* che se ne fanno. [...] Invece di individuare significati diversi nei testi, il culturalista può individuarli tra gli spettatori»[20].

È chiaro che in una prospettiva del genere il valore del testo in quanto tale perde completamente di importanza. In questo senso i CS si rivelano sostanzialmente inutili per la storia del cinema, in cui, anche volendo – giustamente, credo – superare la *politique des auteurs* e un impianto storiografico basato unicamente sulla "storia dei capolavori", comunque le valutazioni di ordine estetico non possono non essere centrali.

**1.** Cfr. Richard Hoggart, *The Uses of Literacy*, Penguin, Harmondsworth, 1957; Raymond Williams, *Culture and Society: 1780-1950*, Penguin, Harmondsworth, 1958; R. Williams, *The Long Revolution*, Penguin, Harmondsworth, 1961.
**2.** Per una critica da posizioni progressiste della politica della differenza, cfr. Robert Hughes, *La cultura del piagnisteo: la saga del politicamente corretto*, Adelphi, Milano, 1994 (ed. or. 1993); Richard Rorty, *Una sinistra per il prossimo secolo. L'eredità dei movimenti progressisti americani del Novecento*, Garzanti, Milano, 1999.
**3.** David Bordwell e Noël Carroll (a cura di), *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, The University of Wisconsin Press, Madison (Wisconsin), 1996, p. XIII.
**4.** Cfr. Simon During (a cura di), *The Cultural Studies Reader*, Routledge, London, 1993. Tra i (pochi) contributi italiani sui Cultural Studies, cfr. Anna Manzato, *L'identità riflessa. Consumo, media e identità nei «Cultural Studies»*, «Comunicazioni sociali», ottobre-dicembre 1997, pp. 626-643.
**5.** Cfr. Marshall Berman, *L'esperienza della modernità*, Il Mulino, Bologna, 1985 (ed. or. 1982).
**6.** Cfr. Marcia Landy, *Cinematic Uses of the Past*, University of Minnesota, Minneapolis, 1996.
**7.** Cfr. ad esempio Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*, Methuen, London, 1979.
**8.** Osservava Marco Tarchi, uno degli ideologi della nuova destra: «Quindi nessun interesse può dirsi estraneo a questa strategia "gramsciana": il tempo libero e le espressioni di cultura popolare, i mass media e l'educazione, la sessualità e la psicologia, la politica in senso stretto e lo sport, il cinema e la musica e via via i mille rivoli delle attività umane» [citato in Marco Revelli, *La nuova destra*, in Franco Ferraresi (a cura di), *La destra radicale*, Feltrinelli, Milano, 1984, pp. 135-136]. L'affinità – rappresentata dalla pervasività della nozione di egemonia, che investe tutti i campi di cui normalmente si occupano i CS, dalla cultura di massa alla sessualità – tra l'impostazione di Tarchi e i CS è certamente accidentale, ma non di meno significativa. Neofascisti e sostenitori del *politically correct* sono uniti dalla comune aspirazione a stravolgere il contenuto del pensiero gramsciano, piegandolo ai loro fini.
**9.** Cfr. Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Editori Riuniti, Roma, 1977, pp. 306-308.
**10.** Cfr. A. Gramsci, *Selections from Cultural Writings*, Lawrence and Wishart, London, 1985.
**11.** Cfr. Leo Charney, *Empty Moments: Cinema, Modernity, and Drift*, Duke University Press, Durham, 1998. Dello stesso autore, ma molto più stimolante: L. Charney e Vanessa R. Schwartz (a cura di), *Cinema and the Invention of Modern Life*, University of California Press, Berkeley, 1995.
**12.** Umberto Eco, *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Bompiani, Milano, 1995, p. 60.
**13.** Cfr. Annette Michelson, *L'Eva del futuro: il facsimile ragionevole e il giocattolo filosofico* (ed. or. 1984), in Giuliana Bruno e Maria Nadotti (a cura di), *Immagini allo schermo. La spettatrice e il cinema*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1991, pp. 111-128.
**14.** Cfr. ad esempio John Storey, *An Introductory Guide to Cultural Theory and Popular Culture*, University of Georgia Press, Athens, 1993.
**15.** Cfr. Ben Agger, *Cultural Studies as Critical Theory*, The Falmer Press, London, 1992.
**16.** Stephanie Zacharek, *There's Something about Teenage Comedy*, «Sight and Sound», 12, dicembre 1999, p. 22.
**17.** *Id.*, p. 21.
**18.** Cfr. Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*, Princeton University Press, Princeton (New Jersey), 1988, pp. 3-46.
**19.** Cfr. David Bordwell, *On the History of Film Style*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1997.
**20.** D. Bordwell, *Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory*, in D. Bordwell e N. Carroll (a cura di), *Post-Theory*, cit., p. 10. Trad. it. *Le illusioni della teoria*, «Bianco & Nero», 1-2, gennaio-giugno 1997, p. 32.

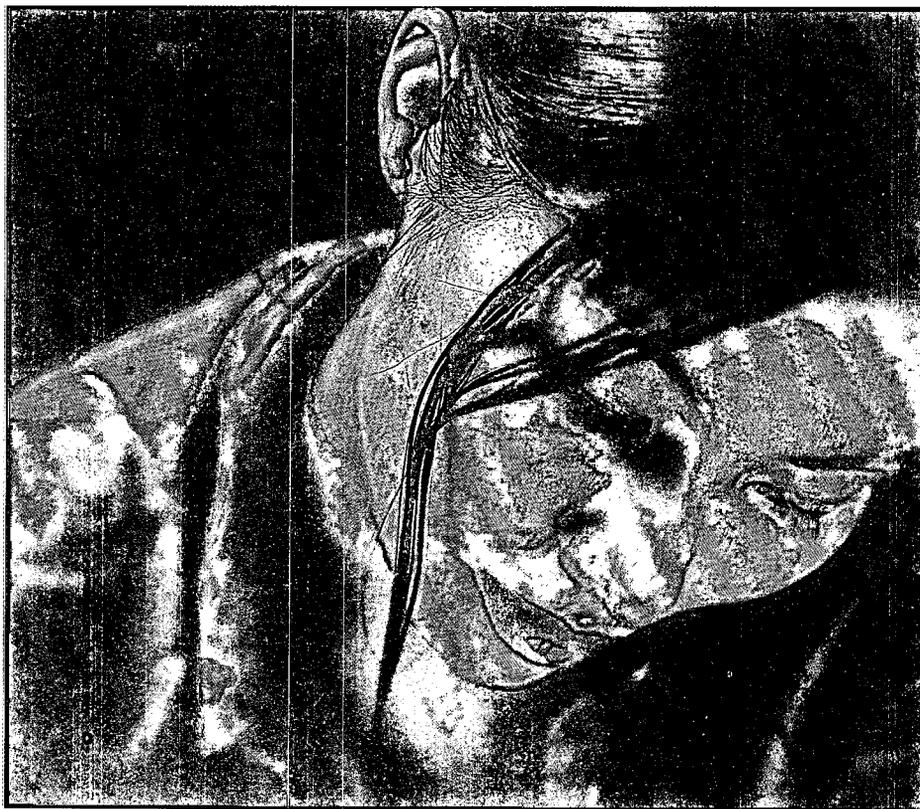
Cho Seung Woo e Yi Hyo Jeong in *Chunhyang* di Im Kwon-taek

# Cinema dall'Estremo Oriente: elogio della differenza

*Serafino Murri*



## Lo spirito della lingua

L'argomento che più spesso ricorre tra i detrattori del nuovo cinema orientale è che si tratti di un fenomeno di fascinazione esotica, e che il pubblico occidentale si interessi a questi film molte volte rozzi e scabri sotto il profilo spettacolare perché si tratterebbe di versioni asiatiche di climi, idee e storie appartenuti alla vecchia Nouvelle Vague europea: in effetti, a osservarne la superficie (indubbiamente "di qualità"), qualche sospetto può balenare anche nella mente dei più attenti. Ma si tratta di un parallelismo sghembo, di un'ottica distorta da una visione eurocentrica, che rischia di perdere, nell'accanimento della caccia alle similitudini, la specificità di una realtà culturale che porta in sé quel che argutamente il linguista Humboldt, centocinquant'anni fa, definiva uno «spirito della lingua», un modo di pensare il mondo e "ritagliarlo" nell'espressione concettuale, del tutto differente da quello dei presunti antecedenti europei. Certo, l'Asia vista quest'anno a Cannes, quando non si sublima nella rivisitazione infedele e fiabesca di un passato neanche così remoto, è per lo più urbana e postindustriale: eppure, nelle sue polverose metropoli si avverte il clima disorientante di un passaggio dal medioevo contadino a quello catodico senza stadi intermedi. La società asiatica somiglia sì alla nostra, ma la sua lingua cinematografica, così come quella scritta, coglie una visione del reale stratificata e spuria che non è confrontabile con quella riflessa dalle uniformanti biunivocità cronachistiche della lingua filmica euroamericana. Quest'indizio di specificità delle cinematografie orientali è l'ottica più vantaggiosa per fare il punto sulla silenziosa affermazione di una sensibilità "altra", che troppo spesso i suoi esegeti riducono all'innocuità, stringendola tra l'estremo calligrafico di un illeggibile mandala etnico e quello epico di un folklore da cultura subalterna. Del resto, fa riflettere che in due dei tre film asiatici premiati, il cinese *Guizi Lai Le* (Il diavolo sulla soglia) del trentasettenne Jiang Wen (Gran Premio della Giuria) e il taiwanese *Yi Yi* (E uno, e due...) di Edward Yang (Premio alla Migliore Regia), a fare da struttura portante del discorso so-

Tran Nu Yen Khe in *À la verticale de l'été* di Tran Ahn Hung

ciale sia il confronto/scontro tra le due distinte civiltà, spesso antagoniste, che hanno incarnato le anime opposte della storia dell'Estremo Oriente: il Giappone con la sua indole autoritaria e tecnocratica, e la Cina (e Taiwan) con i volti ingenui e ctoni del suo spirito ascetico. È per lo più dalla confusione di questi modelli (altro retaggio dell'idea totalitaria del "progressismo" occidentale) che nasce il sospetto di una filiazione postuma della nouvelle vague orientale da quella occidentale: ed è come se i cineasti orientali sentissero il bisogno di spazzare via i geni di una maliziosa confusione, e porre l'accento sulla differenza, mettere a fuoco la ricchezza di lingue, mentalità e moralità spesso intraducibili tra loro, e, a maggior ragione, irriducibili agli schemi con cui la società occidentale rischia di leggerle generalizzandole. Così Jiang Wen, protagonista nel 1987 di *Hong Gaoliang* (*Sorgo Rosso*) – l'esordio di Zhang Ymou che ha segnato l'inizio di una nuova era del cinema cinese –, con il suo secondo lungometraggio (di cui è anche ottimo protagonista) ha toccato un momento tanto poco esplorato quanto cruciale della storia asiatica: gli anni '30 della guerra sino-giapponese. Due culture a confronto in una commistione sapientemente scespiriana tra acre e istrionesca commedia e sanguinolen-

ta tragedia del nonsenso guerresco, parabola esilarante sull'intraducibilità delle lingue e del loro spirito, che trascina implacabilmente lo spettatore occidentale in una tempesta di gag più beckettiane che marxiane (nel senso di Groucho, naturalmente), sulle sponde della complessità culturale del mosaico orientale, scavando fin nelle viscere dell'apparente povertà materiale.

La prima cosa che colpisce è il perfetto connubio tra vecchio e nuovo, la mancanza di complessi e nostalgie culturali espressa dai cineasti asiatici dell'ultima generazione. Per entrare in quest'ordine di idee, che per quanto sfrutti la tecnologia non diventa mai meccanicistico, pensiamo al semplice fatto che non può esistere una macchina da scrivere in grado di esprimere "precisamente" la logica degli ideogrammi: argomento per nulla laterale, dal momento che il cineasta Edward Yang, fondatore con Hu Hsiao Hsien della "nuova ondata" di Taiwan (un'isola che possiede una delle cinematografie con maggiore densità di autori al mondo), ha lavorato per un certo periodo in Florida come programmatore di computer, con lo scopo di tradurre in software l'effimera forza delle allusioni iconiche dell'ideogramma cinese: lo stesso sforzo traspare nel suo film presentato in concorso a Cannes, lo straordinario *Yi Yi*, tre ore di vita quotidiana piena di piccoli tumulti, colti nella semplicità dei molteplici sguardi che descrivono la precarietà del mondo degli affetti e "scrivono" ideograficamente lo spazio relazionale, trasponendo in immagine un ordine di idee soggettivo e idiosincratico, fatto di desideri, credenze, sogni e timori dei singoli personaggi. Come nei film di un altro taiwanese di grande talento, Tsai Ming Liang, tutto in *Yi Yi* ruota attorno alla ricorsività dei luoghi, che diventano "teatri" di una scansione ciclica e incantatoria degli eventi, di una crescita interiore di cui avvertiamo i contorni di volta in volta sempre più nitidamente, senza perdere mai la sottile vena di suspence nascosta dietro le contenutissime espressioni dei volti. Certo, è sempre possibile pensare ad un Altman senza sarcasmo yankee per la capacità che Yang possiede di inscenare il suo frastagliato soggetto collettivo, o al primo Rohmer per la sottigliezza del dialogo, ma l'equilibrio tra immagini e parole, nel continuo cambiamento di registro narrativo a seconda del personaggio che in un dato momento *sente* il mondo, riflette una personalissima forza della scrittura (esattamente ciò che manca al cinema europeo in questo momento). Scrittura che è traduzione in segni visibili dell'invisibile, capace, come gli ideogrammi, di mutare ogni volta le associazioni tra segno e senso, con piccole ma significative differenze di "colore" nel significato. Come se la sciarada di una pittografica scrittura delle emozioni, con lo sforzo di precisione e perspicuità che richiede a un orientale, fosse la strada maestra per la creazione di una poesia dell'interiorità e della verità sentimentale, l'ex programmatore Yang sostiene che «l'uomo ha sempre voluto scrivere, non importa quali siano stati i mezzi che gliel'hanno permesso», e che «il cinema è in un certo senso un lavoro di scrittura». «Non credo

che l'abbiamo inventato – dice – abbiamo solo inventato la tecnologia che permette la rappresentazione attraverso le immagini in movimento e il suono; il cinema è un'applicazione di questa tecnologia»[1]. Per di più, lo spirito iconico e polisemico delle scritture orientali sembra adattarsi perfettamente all'iconicità dei linguaggi tecnologici, sfruttati *invisibilmente* (come supporti tecnici, e non solo a fini dimostrativi della validità degli sponsor) per conferire una precisione impeccabile a quel che in apparenza è un mondo spontaneo e "realistico".

Lo scoglio maggiore da superare, affinché la critica occidentale abbandoni la sua prospettiva monocentrica, sembra proprio quello del realismo come fine e come mezzo, unica, "prospettica" forma di descrizione e lettura del reale. Il segreto più intimo del film di Yang, che la cautela britannica di «Screen» definisce sbrigativamente (e non senza una minimalista ammirazione) una «soap opera su una famiglia della middle-class di Taiwan *on the rocks*»[2], pare risiedere piuttosto in un progetto narrativo che *sfrutta* il nuovo e il tecnologico per accrescere oltre i limiti lineari la coerenza delle "storie" (che hanno ossessionato come obbiettivo fin dagli inizi il cinema occidentale), che qui diventano spiraliformi, sinfoniche e rituali come preghiere e, nel movimento di ritorno e sviluppo circolare di luoghi e modi delle espressioni, stilizzano ideogrammaticamente gli eventi (un metodo di scrittura che accomuna Yang al vietnamita Tran Ahn Hung, all'hongkonghese Wong Kar-wai e ai giapponesi vecchi e nuovi, da Oshima a Aoyama), creando ulteriori e più sfumate sacche di senso. Di tutto questo Yang, con la sua realtà setacciata nei minimi spostamenti al microscopio, sembra perfettamente consapevole, se dichiara in maniera cristallina che «la creatività è per sua natura amica della tecnologia»[3], e che occorre accogliere «gli strumenti più perfezionati, poterli utilizzare per creare materiali fino ad oggi ineguagliati»[4]. La compiutezza tecnica è dunque viatico di libertà formale che punta alla precisione delle scelte stilistiche, in direzione contraria rispetto a quanto accade nei transavanguardisti della macchina da presa di Dogma 95 e dintorni: il coraggio della stilizzazione, del vuoto e del silenzio, senza il crisma di un'inflazionata provocazione formale, diventa un tassello importante per l'evidente affrancamento di questo cinema dal modello del *mainstream* americano. È proprio nella poetica delicatezza dei toni del film di Edward Yang che si può trovare il correlativo oggettivo di questo nuovo, sottilissimo modo di pensare il cinema: nell'idea del piccolo figlio dei protagonisti, che per aiutare i "grandi" a conoscersi meglio, li fotografa di spalle e dona loro le foto. Se la nuova ondata asiatica fa somigliare le sue storie a quelle europee degli anni '60, di un simile spirito di novità sono indici la fotografia "di spalle", il volto nascosto, lo sguardo che si "accontenta" di raccontare drammi universali da una prospettiva organica attualmente irraggiungibile dall'occhio del cinema occidentale.

Jonathan Chang in *Yi Yi* di Edward Yang

Infine, il marziale, ascetico Oriente è sbarcato a Cannes carico di un'ironia sorprendente, in cui non è facile distinguere l'allegria dal panico, la dolcezza dalla goffaggine, il solenne dal meschino. La *clownerie* si fonde con la tragedia storica, come esemplarmente mostra lo spettacolare bianco e nero con cui Jiang Wen (con dolly e panoramiche dalla precisione scorsesiana contrappuntate da un'ansiogena macchina a mano) ha costruito *Guizi Lai Le*. Gli elementi diadici, maschile-femminile, guerra-amore, odio-pietà, sono intrisi l'uno dell'altro: l'illuminazione per farli apparire simultaneamente è nello staccare le redini della ragione dal racconto, e tingere gli eventi di tutto ciò che la realtà materiale non concede. L'ignoto e la precarietà accomunano quest'ondata di film, il cui punto di vista è quasi sempre affidato allo spirito di scoperta da parte di personaggi che versano ancora negli spazi fantasiosi dell'adolescenza e dell'infanzia. Come sguardi *informi* ed *emozionati* sul mondo, questi personaggi ribaltano le regole e cambiano la logica delle cose, sfatando il grave impero di una morte che sembra serpeggiare ovunque come movente e interrogativo della vita: dalla nonna in coma attorno a cui si snoda il film di Yang ai vecchi maestri da vendicare nel film di Ang Lee; dal misterioso e "diabolico" deus ex machina di *Guizi Lai Le*, che innesca il clima terrorizzato e comico della strage imminente, alle commemorazioni dei genitori delle "tre sorelle" di *À la verticale de l'été* di Trahn Ahn Hung, fino alle pene capitali e agli assassinii di *Gohatto* di Oshima o alle torture del coreano *Chunhyang*. In tutti i casi non c'è dolcezza, desiderio, scoperta

o pensiero che non si misuri con le manifestazioni più o meno serie e terrene dell'abisso invisibile, recuperato alla vita.

Quanto alle forme della narrazione, si possono raggruppare sotto il curioso (e piuttosto nuovo) modulo di un "jidaigeki"[5] *tradito*, film in costume immaginario e astratto, l'opera di Ang Lee (targata Hong Kong ma prodotta per gli USA dalla major Sony Classics e dall'indipendente Good Machine), il "romanzo" del giapponese Nagisa Oshima e le atmosfere sinfoniche di *Chunhyang*, strepitoso successo in madrepatria del coreano Im Kwon-taek, che riprende un classico leggendario della letteratura *pansori*[6]. Musica trovadorica locale per voce solista e tamburi dal timbro tragico animano la fiaba di Ang Lee, mentre il racconto letterario di Oshima si configura come un mélo adolescenziale, e il film di Im Kwon-taek rielabora un "musical" del XIII secolo. In tutti e tre i casi si tratta di registri narrativi fortemente antirealistici con cui gli autori sembrano voler accarezzare tre modi differenti di affrontare una concezione alternativa della spettacolarità.



Altrove, troneggia il registro di una sofisticata reinterpretazione del canone sentimentale, attraverso una rappresentazione della realtà attuale o recente non meno astratta, che dissolve e snoda gli eventi quotidiani nelle cadenze musicali, fortemente estetizzanti, dei mélo di Wong Kar-wai e Tran Ahn Hung, o nelle vicende dolciamare del poema in prosa *Yi Yi* di Yang.

### Stilizzazioni: Im Kwon-taek, Oshima e Ang Lee

Se l'operazione di recupero del *pansori* condotta da Im Kwon-taek fa trasparire il sogno di uno spettacolo al contempo popolare e autoctono, Nagisa Oshima si muove all'insegna dell'ibrido e del marcato tradimento della tradizione. A tredici anni dal parigino, grottesco *Max, mon amour* (e dopo l'ictus che lo ha costretto sulla sedia a rotelle), con *Gohatto*, tratto da un racconto ottocentesco di Shyba Ryotaro, ha stravolto la lentezza ozuiana del racconto in un registro estremamente letterario e rarefatto, impostando il discorso filmico su primi piani "affettivi", voci e pensieri, oltre che su una logica delle implicazioni, didascalizzata fin quasi a riportare il meccanismo narrativo ai livelli essenzializzanti di un film muto (avrà anche inciso il fatto che *Gohatto* nasce in seguito al fallimento del progetto *Hollywood Zen*, che avrebbe dovuto trattare l'amore omosessuale tra due grandi star degli anni '20, Sessue Hayawa e Rodolfo Valentino).

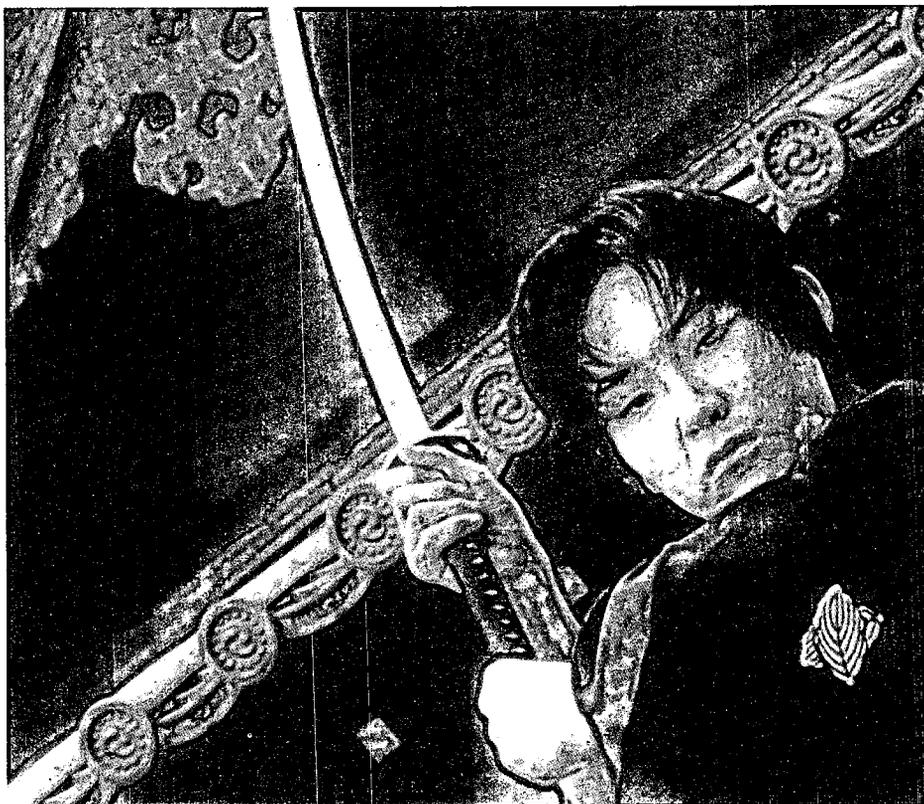
Sul versante opposto, il taiwanese Ang Lee (inspiegabilmente relegato fuori concorso), con *Crouching Tiger, Hidden Dragon* si è tuffato con ironia nel vortice iperbolico dell'*eye-popping*, raccogliendo le provocatorie suggestioni degli effetti speciali pensati da Yuen Wo Ping, coreografo dei combat-

timenti di *The Matrix* dei fratelli Wachowski, per virare nei toni della fantascienza un passato leggendario della Cina, attaccato parimenti sul piano visivo e su quello dei tradizionali schemi morali.

In entrambi i casi assistiamo ad un ribaltamento radicale delle assiologie dell'onore e del combattimento a favore di uno sviscerамento dell'ambiguità, in un vortice di antagonismi e ambizioni dove i sentimenti sono così compressi dalle vecchie regole da generare nuove e imprevedibili forze di corruzione. Con *Gohatto* Oshima dissacra la figura più maschile e ascetica del cinema giapponese, quella del samurai, insinuando nei suoi codici virili (con un certo sentore da mitologia para-nazista) il veleno della seduzione omosessuale tra superuomini; dal canto suo, Ang Lee, con *Crouching Tiger, Hidden Dragon*, costruisce una variazione sul tema classico del destino e dell'integrità dei valori ideali attraverso una curiosa leggenda femminista alla *Mulan*, che mette in scena la rivalsa su una società fallocratica e rituale delle donne combattenti. Queste, dopo aver rubato il libro dei segreti delle arti marziali agli uomini, se ne servono per sgominarli in una serie di sfide a metà tra kung fu e volteggi aerei su tetti e cime di alberi, che ricordano più i voli di Peter Pan che quelli degli eroi dello spazio. Le mirabilia dei *manga* fondono Leone con Bruce Lee, John Ford con *Excalibur* e *The Matrix*.



Due "trasgressioni", dunque, che fanno avvertire come qualcosa nell'immagine granitica dell'Asia sia *già* cambiato, quasi che il caos della lotta tra regole ed eccezioni fosse la nuova, esplosiva condizione di queste antiche civiltà. Attenzione però a non aspettarsi da Oshima l'erotismo che in *Ai no Korida* (*Ecco l'impero dei sensi*), venticinque anni fa, scioccava per l'esplicitezza dell'atto sessuale: fassbinderianamente, l'amore messo in scena da *Gohatto* è, se possibile, «più freddo della morte», perché in questo torbido gioco di ambizioni, omissioni e leggi del più forte che regge lo Shinsegumi, corpo speciale di schermitori controrivoluzionari, il vero oggetto da scoprire non è l'omosessualità negata, ma la mentalità di autocensura, la regressione morale di un "fisiologico" eterno ritorno giapponese ai prodromi rassicuranti di un fascismo sentito come categoria dello spirito. Così, polemicamente, di questo film tutto in kimono, interpretato da un pugno di star deviate dalla loro consueta icona (primo fra tutti "Beat" Takeshi Kitano), il regista mette in luce l'attualità. «*Gohatto* – afferma – è un film contemporaneo, che denuncia, come spesso ho fatto, la tentazione fascista intrinseca alla società giapponese. Lo Shinsegumi era una specie di scuola del fascismo, e vi assicuro che nel Giappone moderno ce ne sono: pensate all'organizzazione che lo scrittore Mishima aveva creato prima della sua morte...»[7].

Nei quadri notturni e astratti – con la logica agglutinante di un poema haiku – che articolano questa sinfonia del pregiudizio e della tentazione, la fisicità è sospesa nei suoi riflessi mentali: morte e sesso, nella mimica dei combattimenti di *kendo* (puramente immaginari, molto diversi da quelli rea-

Ryuhei Matsuda in *Gohatto* di Nagisa Oshima

li), si intrecciano sul filo dell'ambiguità. «Mi sono concentrato – dichiara ancora il regista – sul personaggio di Kano Sozaburo, apprendista samurai, così giovane da non sapere ancora cosa sia, su quale versante si esprima la sua sessualità. Con la sua sola presenza, per l'attrazione sessuale che esercita senza davvero volerlo, rivelerà il caos che regna in seno allo Shinsegumi, questa comunità dalle leggi molto severe, in apparenza ordinata...»[8].

Quel che sembra più importante (e che già avevamo avvertito da anni nella surrealtà pulp di Kitano) è che tanto nel film di Oshima che in quello di Ang Lee la violenza viene sfibrata (come solo Bresson in *Lancelot du Lac* aveva avuto il coraggio di fare), ridicolizzata nella sua valenza aggressiva. Diventa qualcosa di più di un rito, di una danza mossa da un istinto all'innocenza, come nel gesto solenne di Kitano che alla fine di *Gohatto*, in una scena secca e suggestivamente simbolica, taglia con un solo colpo il giovane albero di ciliegio in fiore, accesso di rabbia deviata su un oggetto inerme e innocente, che il regista così spiega: «Questo gesto violento è come se lo facessi io. Eccola lì, la mia rabbia»[9].

Gli adolescenti protagonisti di *Gohatto* e *Crouching Tiger, Hidden Dragon*, si fanno dunque rivoluzionari fino a scalzare gli ordini dei valori

adulti e secolari perché inclini ad una "sana conservazione", perché possono scegliere senza vergogna quella «destra sublime che è in tutti noi» di cui scriveva Pier Paolo Pasolini nell'ultima fase della sua riflessione critica[10], gettando al mare tutti i veli che ricoprono ciò che non abbiamo mai smesso di sapere, ossia che la vita è fatta di bisogni e sentimenti elementari. Così, il cinema orientale visto quest'anno a Cannes, ci libera dalla saccenteria da sinistra *liblab*, che caratterizza una composita fascia di cineasti europei e americani, da Woody Allen a Nanni Moretti, la cui dittatura "depressiva", nell'era di Clinton e di Bill Gates, è diventata segno di integrazione e potere piuttosto che di dissenso critico.

### Tempi sospesi e sentimenti mutanti: Shinji Aoyama, Wong Kar-wai e Tran Ahn Hung



Sulla linea di quella "nouvelle vague" che ha già visto cineasti come Imamura e Kiyoshi Kurosawa sviluppare un discorso linguistico estremo e crudo, si situa il trentaseienne Shinji Aoyama (che è anche critico cinematografico e sta per pubblicare un libro su Wenders), sceneggiatore e regista del silenzioso *Eureka*, presentato a Cannes in tre ore e quaranta minuti di ritmi sospesi, prodotti dal trentottenne Takenori Sento. Come nel film di Jiang Wen è la mancanza di senso – una dimensione introversa che ribalta in poesia il grottesco della cieca violenza dei film di Kitano – a mostrare lo stretto legame che unisce la solitudine all'assassinio. L'enfant-prodige Aoyama (già assistente alla regia di Kiyoshi Kurosawa, al suo settimo lavoro) che ha finora diretto (come Kitano) quasi esclusivamente film di *yakuza*, e si dice influenzato tanto da Cassavetes che da John Ford o Clint Eastwood, analizza un Giappone di provincia sviluppando l'idea di una catastrofe consumatasi invisibilmente nel caos mediatico degli anni '90. «L'attacco al gas nervino della setta Aoun – dichiara – ha rappresentato una vera e propria guerra civile; allo stesso tempo, abbiamo assistito ad un lento sgretolamento del legame familiare: il numero di baby-killer dei propri genitori non ha mai smesso di aumentare! Dopo un periodo di stabilità, i Giapponesi hanno capito che il mondo poteva crollare, che una catastrofe di grandi dimensioni poteva mettere fine alla società tale quale la conoscevamo. Come sopravvivere a questa presa di coscienza?»[11]. Nei piani vuoti e nei passaggi di luci e ombre che inghiottono le immagini di *Eureka*, virate in seppia, troneggia l'incantevole sguardo dei due bambini protagonisti, un fratello e una sorella mortificati dalla crudeltà senza spiegazione di un mondo adulto tutto fuori quadro, incarnato nel "gesto" insensato di un dirottatore d'autobus che fa strage di passeggeri. Il film è la storia inquietante e dolce dei sopravvissuti, offesi dal destino di essere rimasti vivi: un bambino trincerato nella lettura dei *manga* e nell'ascolto delle *hot lines* che servono a compensare l'angoscia della solitudine e la deriva nel mondo in-

differente; una sorellina incantevolmente triste, ossessionata dall'idea di non aver mai visto l'oceano – da cui si aspetta la grande onda che prima o poi sommergerà il mondo – che punta la sua polaroid contro la realtà come fosse una pistola; un logorroico cugino universitario che va a passare l'estate con loro, e l'autista dell'autobus della strage, omuncolo con alle spalle un matrimonio e una vita di fallimenti. Quest'ultimo compra un caravan e strappa i fratellini alla casa dei silenzi, portandoli con il cugino in un viaggio senza meta, per rompere il patto segreto con cui i due, feriti dal male del mondo, hanno scelto di rinunciare per sempre alla parola. Il regista volge in gioco disperato l'interrogativo che Bergman poneva con *Persona*: si può smettere di parlare così e basta, lasciare che sia lo sguardo a definire i propri rapporti col mondo? Se Oshima sintetizza *Gohatto* in didascalie, pensieri e danze di combattimento, siparietti e astrazioni didascaliche, Shinji Aoyama, muovendosi nel senso della dilatazione, si sforza di fotografare l'interiorità dall'esterno, di rivelare nello scorrimento selvaggio del tempo a vuoto quel che si agita sotto il mare piatto di una calma inquietante. Il film scorre con la stessa lentezza del fluido che attraversa con un effetto rallentato un piccolo tubo-clessidra, oggetto di arredamento da supermercato che è in casa dei bambini; un movimento estenuante che è forma e contenuto del film, ben sintetizzato dall'autista, il quale, prima di intraprendere il viaggio, spiega ai suoi piccoli compagni il progetto Zen della sua vita: «Si ha bisogno di tempo per trovare se stessi». L'inquietudine che accompagna i personaggi, anche nella dolcezza della solidarietà, dà origine a un piccolo giallo che scorre parallelo ad una serie di omicidi commessi durante il viaggio. Il film prende forma in seno ai silenzi attraversati da un sonoro straubianamente radicale: con un uso fenomenologico del reale, Aoyama disegna i contorni di quel che è accaduto, definisce il centro di un dramma già consumato, come nei film più sospesi di Antonioni (primo fra tutti *Professione: Reporter*, citato nell'immagine dell'ingresso della macchina da presa "attraverso" le sbarre della prigione). I rumori suppliscono le parole, assumono un valore di raccordo e rivelazione; non c'è una sola immagine che, seppure con esitazione, non porti in sé un'anticipazione della verità finale, per lungo tempo camuffata nel quadro delle omissioni verbali. Ed è proprio l'udito, l'atto di ascoltare come capacità di comprendere un senso massacrato dall'inflazione delle parole, il fulcro estetico di *Eureka*, sintetizzato nel gesto di picchiare con la mano due colpi contro il muro e restare in attesa che qualcosa o qualcuno risponda, gesto che l'autista compie più volte nel corso del film, quando la solitudine si fa insostenibile, per non perdere la speranza che comunicare sia possibile. Da questo gesto minimo di interazione lo spettatore, insieme al protagonista, può risalire la tela del mistero e giungere al cuore segreto del film: nel finale a colori l'angoscia si ribalta in un sentimento di sollievo per la vita accarezzata dal barlume della speranza.

*Eureka* di Shinji Aoyama

Due star del firmamento non solo orientale come Maggie Cheung (protagonista di *Irma Vep*, diretto dal marito Olivier Assayas) e Tony Leung (consacrato a Cannes dalla Palma d'oro all'interpretazione) sono gli interpreti del geometrizzante gioco degli affetti e delle simulazioni d'amore di *In The Mood For Love* (uno dei candidati morali alla Palma d'oro). Il regista è Wong Kar-wai, quarantadue anni, nato a Shangai, emigrato da bambino a Hong Kong, che ha girato questa piccola perla contemporaneamente al film di fantascienza *2046*, passando da un set all'altro come solo Spielberg, sull'altra sponda del Pacifico, si permette in genere di fare. Nella sinfonietta sentimentale di Wong, retrodatata ai primi anni '60, è la sottrazione il principio della fascinazione narrativa: il regista inquadra i due protagonisti "affettivamente"; la macchina si muove insinuante e cerca i volti su specchi e riflessi; mentre gli *altri* (il marito e la moglie dei protagonisti) restano di spalle per tutto il tempo. Cornici, finestre e divisori invadono lo spazio della visione: interni ed esterni egualmente bui o illuminati dalle luci sensualizzanti dei lampioni. I rallentati, immersi nell'empatica ebbrezza di un valzer triste e di classici della canzone romantica latinoamericana, sospendono i corpi dei protagonisti in una specie di danza d'amore. Come nel film di Aoyama, diventa essenziale ciò che traspare dall'impronunciato, nell'allusione, nel silenzio: in quella comune "tristezza d'amore" che sarà il segreto di un legame destinato a dissolversi quasi fosse un sogno. In un mondo di ombre proiettate su mura screpolate dalla luce che, come nel Lang di *M*, precedono sempre i personaggi, i due amanti si incontrano e si inseguono nella solitudine e nel dubbio, mentre tutto ciò che circonda i loro corpi, uniche fonti di

sensazioni amorose, è ridotto a ronzio, prosa, vita quotidiana priva di emozioni. L'intelligenza e il talento di Wong Kar-wai sono stupefacenti e la sottigliezza con cui sposa calligrafismi e significati è l'apoteosi di un linguaggio ideogrammatico in cui la forma *è già*, profondamente, contenuto, senza che ci sia bisogno di didascalizzare la logica del racconto con le consuete scene di passaggio che affliggono il cinema occidentale.



Attratti in un gioco speculare, i protagonisti, vittime parallele dell'adulterio che unisce i rispettivi coniugi, si immedesimano in essi fino a mimarne la passione e supplirne la mancanza. Tutto finisce per assumere un valore allusivo: gli "schiaffi" delle panoramiche accompagnano il ping pong degli "schiaffi" morali; un termos, con cui la protagonista porta a casa i suoi pasti solitari dal ristorante, diventa oggetto transizionale del calore, che si conserva intatto, di una passione impura, vissuta fuori delle mura domestiche. Mentre l'onnipresente orologio dell'ufficio scandisce il tempo di lavoro in cui fuggono gli invisibili coniugi, i "destini paralleli" si intrecciano in un trionfo di immaginazione condivisa: i due amanti scrivono insieme un fumetto seriale di arti marziali, psicodramma in cui si identificano come personaggi, e giungono persino a farsi da "sparring partner": l'uomo interpreta il marito per la donna, che vuole prepararsi di fronte all'eventuale rivelazione del tradimento, e tutti e due, attori di un amore immaginario che non supera mai la soglia della mente, fanno le prove per lasciarsi, come se ogni gesto potesse, nell'amore, essere suscettibile di tendere al meglio, come se si potesse *capire* cosa si prova fingendolo, prendendone le misure senza affrontarne inutili conseguenze. Anche Wong Kar-wai, come Aoyama, dunque, mira all'emersione dell'intimità, alla descrizione del mondo segreto della mente, smentendo l'assioma degli *scriptwriters*, americani: non sono le "azioni" che parlano, ma il movimento interstiziale, lo spazio tra un'azione e l'altra, il *modo* in cui, come tante stalattiti nella caverna dell'interiorità, le azioni prendono forma fuori della catena (bio)logica.

I giovani cineasti asiatici mettono dunque a fuoco il turbamento di sentimenti e sensi, descrivendo la fragile parabola del rapporto intimo attraverso il segreto e il gesto non compiuto: così l'ultima prova del vietnamita Tran Ahn Hung, *À la verticale de l'été*, che riprende il calligrafico tocco del Leone d'oro 1995 *Cyclo*, dipinge una storia dell'immaginario amoroso al femminile con una capacità impressionante di fissare, come quadri sospesi nel tempo, i momenti più carichi di emozione di tre cecoviane sorelle, dilatandone l'esplosione con un uso della musica e del silenzio che caricano di significato l'apparente ellitticità dei loro comportamenti colmi di paziente attesa. Gli uomini, nelle coppie di *À la verticale de l'été*, sono isole impenetrabili, che ogni tanto lasciano qualche oggetto nel mare della comunicazione, per innescare un allarme non raccolto dalle loro devote donne. Ma l'ipotesi, continuamente scartata, di una crisi

dei matrimoni viene placidamente scatenata dall'ansia di consapevolezza della più piccola delle sorelle, la ventitreènne Lien (è la bellissima Tran Nu Yen Khe), turbata dalla vita a due con il fratello attore: con la sua ingenuità, la ragazza innesca, nel ritmo circolare di un mese racchiuso tra due commemorazioni funebri, il seme del dubbio, che balena improvviso, volgendo in malinconia gli stessi gesti e aromi che erano il segreto della felicità prima della consapevolezza. La precarietà del sentimento ha bisogno della perfezione apparente e dell'armonia, per emergere con la forza inoppugnabile di una certezza. Così, nei sensuali passaggi climatici dell'estate di Hanoi, dal sole accecante alle piogge battenti, in questa storia di legami sentimentali idealizzati, come nel film di Wong Kar-wai, la forbice si apre con soffusa poesia, tra la consapevolezza della fragilità delle illusioni necessarie all'amore, e la volontà di continuare a credere ad ogni costo, anche dopo la verifica dei sogni e delle stanchezze: per sancire la vittoria del sentimento sull'imperfezione della vita.



---

**1.** Edward Yang, *Une nouvelle écriture*, «Le Monde», 11 maggio 2000.
**2.** Derek Malcom, *Spare Portarit of Urban Living is Yang's Best Yet*, «Screen International Daily at Cannes», 8, 17 maggio, p. 22.
**3.** Edward Yang, *Une nouvelle écriture*, cit.
**4.** *Ibid.*
**5.** Espressione che designa il film in costume nella tradizione cinematografica giapponese.
**6.** Il *pansori* è un genere folclorico che si sviluppa nel Sud-Est della Corea durante il XVIII secolo. Si tratta di una sorta di teatro operistico basato su due interpreti: un suonatore di *puk* (tamburo doppio) e un cantante che racconta storie popolari combinando canto, parole e gesti [dal press-book del film].
**7.** Nagisa Oshima, nell'intervista *Nagisa l'aguisé*, a cura di Aurélien Ferenczi, «Télérama», 2626, 10 maggio 2000, p. 47. Oshima si riferisce alla Takenokai, società «morale» animata dall'inquieto scrittore neo-niciano Yukio Mishima, morto per hara-kiri nel 1970.
**8.** Nagisa Oshima, nell'intervista *Nagisa l'aguisé*, cit., p. 46.
**9.** *Id.*, p. 49.
**10.** L'espressione, tratta dalla tragedia in versi *Bestia da stile*, è ripresa nella riflessione sul mutamento dei linguaggi in Pier Paolo Pasolini, *Volgar'eloquio*, Athena, Napoli, 1976.
**11.** Shinji Aoyama, nell'intervista *J'ai surtout été influencé par les westerns*, a cura di Aurélien Ferenczi, «Télérama», 2626, 10 maggio 2000, p. 52.

## Tre storie e un'intervista dal Nord

*Andrea Martini*



Il senso dello spettacolo e dell'armonia esaltato da modalità *moderne* sia tecniche che narrative. La commistione tra teatro e cinema sotto l'insegna della parola scritta e della confessione privata. Il cinema come messa in scena nel tempo, quale unica strada per una vocazione provocatoria delle immagini. In queste tre formule è possibile racchiudere, nell'ordine, le ultime esperienze di autori poeticamente lontani come sicuramente sono Lars von Trier, Ingmar Bergman ("interpretato" in questo caso da Liv Ullmann) e Roy Andersson. *Dancer in the Dark*, *Trolösa*, *Sånger från andra våningen*, riuniti nella cinquantatreesima edizione di Cannes sotto l'egida – geograficamente indiscutibile – del cinema del Nord Europa, non hanno però tra loro molte affinità. Del resto i paesi scandinavi hanno avuto, in campo cinematografico, destini solo occasionalmente convergenti, tanto da non poter vantare che raramente una realtà culturale comune e tantomeno un'identità di canoni estetici. La *koinè* nordica esiste, casomai, in termini produttivi e a questo proposito hanno avuto qualche eco alcuni commentatori nel sottolineare la massiccia presenza, nel Concorso di Cannes, del cinema del Nord con ben tre pellicole, di fronte alla completa assenza di cinematografie importanti come quella italiana e spagnola.

Ma un minimo denominatore comune è forse possibile trovarlo nella qualità dell'emozione che i tre film, nei loro rispettivi ambiti, riescono a suscitare. Un'emozione di ordine ovviamente diverso ma che nasce innanzitutto dalla coerenza interna dei personaggi: l'eroina predestinata al martirio del cattolico-convertito von Trier, l'attrice assolutista in amore e sulle scene del protestante Bergman, il non riconciliato Karl del materialista Andersson. Tutti protagonisti di storie barocche, magari enfatiche, a tratti fastidiose in cui però zone recondite dell'animo vengono improvvisamente illuminate e messe a nudo grazie a quella acuta, anche crudele, capacità di introspezione connaturata, come si usa dire, alla sensibilità del Nord Europa. Ma è l'unico nesso che può tenere insieme tre opere *cinematograficamente* molto distanti.

In ogni caso, l'emozione più diretta e forse più autentica perché non mediata, dettata soltanto dalla volontà di mostrarsi del soggetto strappa-

Ingmar Bergman, Malou von Sivers ed Erland Josephson

to a un ritegno proverbiale e a una ritrosia più volte messa alla prova, è giunta – per ciò che concerne la Scandinavia – da un programma-intervista già messo in onda nel marzo scorso da un canale nazionale svedese, dedicato proprio a Ingmar Bergman e inserito come fuoriprogramma nella *Quinzaine*. In *Malou möter Ingmar Bergman och Erland Josephson* (Malou incontra Ingmar Bergman e Erland Josephson) il regista e l'attore, amico e complice, rispondono alle domande dell'intervistatrice, la giornalista Malou von Sivers, e intanto, in un gioco di reciproci rimandi, indagano su quelle soglie, vita e scena, teatro e cinema, ragione e emozione, che sono state il filo conduttore di molte esperienze comuni. Qualcuno potrà meravigliarsi che il maestro svedese abbia accettato di partecipare a un'emissione di cui si indovina facilmente l'originale carattere di *talk show* e, ancor più, che non abbia evitato quesiti sulla sua intricata vicenda privata. Al contrario, i cinquanta minuti televisivi in cui Bergman parla di sé con la stessa audacia usata per i suoi personaggi, spaziando dai figli a cui ha dimenticato di dedicarsi alla generosità delle donne che lo hanno saputo perdonare, costituiscono un tassello assai importante di quell'edificio autobiografico complesso che lo ha interamente occupato negli ultimi quindici anni. In pratica, da quando ha abbandonato la regia cinematografica. Un edificio ambizioso costruito nel tempo attraverso materiali diversi, che vanno dalle sceneggiature scritte per il figlio, e per l'ex moglie, alle *pièces*, ai romanzi (familiari e non), e che ha avuto come importanti fondamenta la pubblicazione di *Lanterna magica*. Questa frenetica attività conferma innanzitutto la continuità ideale tra scrittura e rappresentazione: in altre parole, come è stato os-

Erland Josephson e Lena Enore in *Trolösa* di Liv Ullmann

servato, anche romanzi e racconti sono virtuali messe-in-scena. Ma soprattutto, a guardar bene, dimostra l'esigenza sempre più sentita della confessione intesa come momento essenziale del percorso autobiografico. Il prisma dell'io, dapprima nascosto ad arte, si rivela alla fine e rivela, con luce retrospettiva, tracce, segni, indizi.

Delle poche frasi pronunciate da Bergman, nei cinquanta minuti del filmato, colpiscono la sincerità stupefacente e la completa assenza di pudore. Dalla vecchiaia come mestiere di vivere al corpo che si sbriciola, fino alla ventilata possibilità del suicidio. Tutto senza che il clima si offuschi o che la lucidità del ragionamento lasci spazio agli aspetti deteriori del pathos. O che venga intaccato il proverbiale senso dell'(auto)ironia. Ma, a emergere tra le righe, è soprattutto lo statuto di patriarca (padre di nove figli e oggi ricco di un numero "imprecisato" di nipoti) e ancor più di capocomico da sempre innamorato delle proprie attrici, da sempre pronto a mescolare teatro e cinema (né più né meno di come poteva fare Molière alternando i piccoli teatri della nobiltà con le piazze della provincia), da sempre disposto, a dispetto delle apparenze, a intrecciare vita e palcoscenico. Del resto, proprio la figura di capocomico – in una certa misura accennata dallo stesso autore – meglio si conforma all'immagine di Bergman, padrone assoluto, ora egoista ora protettivo, di una troupe ciclicamente smembrata e rinnovata ma sempre pronta a seguirlo in ogni impresa. È mancata certo a questo ruolo antico, popolare e nobile a un

tempo, l'offerta di sé sulle scene e sullo schermo. Bergman non ha mai voluto vestire i panni dell'attore e di questo rifiuto possiamo trovare la chiave già in vecchi film come *Ansiktet* (*Il volto*, 1958) o *Persona* (1958). Di volta in volta una catena di grandi interpreti, da Birger Malmsten a Gunnar Björnstrand, da Max von Sydow a Erland Josephson, hanno consapevolmente preso il suo posto. Oggi Bergman, quasi pentito, abbandonato ogni luterano pudore, rilegge il cammino percorso riproponendo in primo piano proprio se stesso.

Esemplare è a questo proposito proprio l'offerta fatta a Liv Ullmann della sceneggiatura di *Trolösa* (Infedele). Un omaggio, al di là delle apparenze, assai poco disinteressato se non addirittura velenoso. Il film appartiene a quella categoria di opere magari trascurabili per valore intrinseco ma estremamente importanti per la loro funzione chiarificatrice. Per la luce che sanno gettare su opere precedenti, su atteggiamenti e scelte del passato. Il testo bergmaniano è un sorta di esercizio di stile, a metà strada tra *Scener ur ett äktenskap* (*Scene da un matrimonio*, 1973) e *Efter repetitionen* (*Dopo la prova*, 1984): del primo riprende il soggetto e i termini di una dolorosa separazione e del secondo la carica minacciosa e la fertilità esplosiva implicite nel rapporto tra maturo regista e giovane attrice.

Con esplicita struttura *en abyme*, la vicenda prende le mosse dal desiderio di un anziano scrittore di dar vita a un personaggio femminile: un'attrice teatrale sulla trentina che si scopre innamorata di un regista e per lui è decisa a infrangere un consolidato legame matrimoniale. La donna è apparentemente frutto di pura fantasia. In realtà è piuttosto il parto di una lenta e faticosa elaborazione del proprio passato. Nel processo creativo ha deciso di farsi aiutare da una giovane ma già affermata interprete, ovviamente interessata al disegno di un carattere che porterà personalmente sulla scena. Durante le giornaliere riunioni di lavoro, l'uomo dà il via con indicazioni generiche, precise solo in alcuni dettagli, e lascia che l'esperienza e la sensibilità femminile completino il quadro. Con quei particolari e quelle sfumature che solo l'animo della donna possono rivelare e che – si intuisce – gli sono apparsi illeggibili e misteriosi quando ha personalmente attraversato simili esperienze. Il meccanismo è fecondo. A poco a poco la simulata *pièce* cresce e la storia del giocoso adulterio, che si traduce in una corsa al massacro quando nuovi equilibri familiari prendono il posto dei vecchi, raggiunge momenti di verità toccanti e di crudeltà inconsuete. Bergman usa la penna con strindberghiana violenza e con licenze che l'età avanzata finalmente gli consente: molti spettatori e alcuni critici hanno, per esempio, trovato insopportabile l'insistito riferimento alle tracce di sperma su indumenti intimi femminili.

D'altronde il meccanismo coinvolge scopertamente il regista, al punto che l'esplicito riferimento espresso nei nomi è quasi superfluo. Il protagonista si chiama Bergman (senza nome proprio come fosse un caratte-

re di una moderna e personale commedia), vive in un'isola lontano da tutti, mentre il nome della donna inventata dal gioco è Marianne come già si chiamava la Ullmann protagonista di *Scene da un matrimonio.* Fatti e vicissitudini sono al tempo stesso talmente privati ed esposti che più niente può essere escluso, nemmeno che l'attrice chiamata in funzione maieutica sia soltanto pura ombra, o meglio materializzazione del rimosso, come già Rakel (Ingrid Thulin) in *Dopo la prova.*

Scritto in quella dimensione intermedia che lascia aperte le porte per una messa in scena sia teatrale che cinematografica – come da sempre sono i testi bergmaniani –, *Trolösa* è purtroppo diventato, nelle mani di Liv Ullmann, un film spurio, sicuramente tradotto, nella lettera, con correttezza (anche se l'attrice-regista si è affrettata a marcare alcune differenze tra la vicenda ricostruita e quella vissuta realmente dalla coppia), ma travisato nello spirito. Ullmann che aveva, se non altro con grazia, già portato sullo schermo *Enskilda samtal* (*Conversazioni private*, 1997), rimane alla superficie del testo, lo illustra cinematograficamente, così come si sarebbe potuto fare a teatro con una lettura drammatica; ma si lascia sfuggire la riflessione sull'atto creativo. Evidentemente del film viene accentuato l'impressionante aspetto "fotografia": il piccolo studio del vecchio regista con tanto di proiettore 16mm è la riproduzione, con pochi mutamenti, dello studio di Bergman sull'isola di Farö; la parte di Bergman viene affidata al "doppio" Erland Josephson; e il ruolo di Marianne è sostenuto da Lena Endre, in ordine di tempo l'ultima attrice feticcio del maestro. Lo sforzo è visibile, ma l'anima del testo resta fuori e i tentativi di ampliare lo sfondo al dramma (la lunga digressione parigina dove gli amanti rivelano i propri sentimenti) sono quasi grotteschi negli effetti cartolina.

Come qualcuno ha sostenuto, *Trolösa* è una sorta di manifesto involontario del primato della regia. Nel dramma infatti l'autore è presente in ogni istante: nel film il cineasta è inesorabilmente assente. Sicché il valore della pellicola resterà ancorato al non trascurabile valore di testimonianza autobiografica.

Se una giuria culturalmente frastagliata, e quindi presumibilmente divisa nel gusto, assegna la palma d'oro a un film come *Dancer in the Dark*, è lecito supporre che non le siano sfuggite la ricchezza e la generosità insite nella sperimentazione del film di Lars von Trier. La scelta premia, del resto, una tensione che è stata costante nell'opera del regista danese fin dai primi film. Più recentemente il Dogma, al di là dell'intelligente impiego mediatico che ne è stato fatto, si proponeva come testimonianza di un disperato bisogno di rinnovamento spettacolare e, al tempo stesso, come lucida coscienza di un crepuscolo inarrestabile. Nell'attribuire un potere salvifico alle nuove tecniche, il Dogma era esagerato e confuso, ma, nell'individuare un legame tra queste e una fertile verginità dell'immagine, non si allontanava troppo dal vero. Il "decalogo",

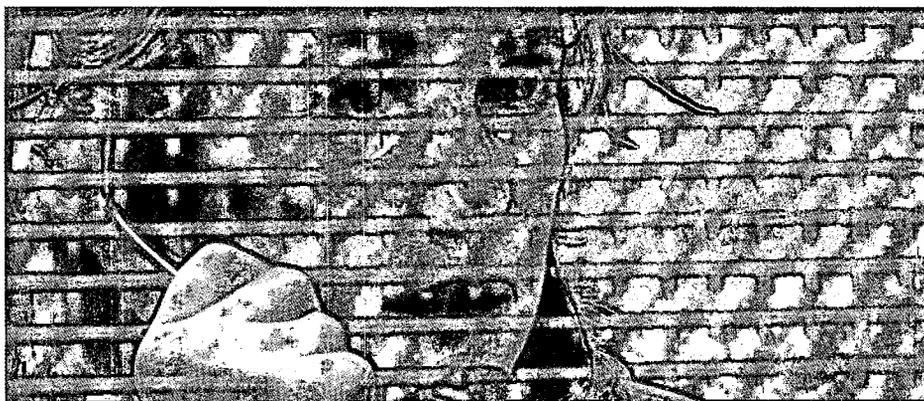
esaltato dalla parte più ingenua della cinefilia, è stato però miopemente trascurato da molti. Con l'eccezione assai significativa di Spielberg che, apprezzandone immediatamente il significato, ha inserito tra i suoi progetti produttivi una serie di pellicole, da far dirigere a giovani registi, ispirate a quelle leggi. Non a caso Spielberg è il solo ad aver avvertito immediatamente il rapporto tra immagine digitale e spettacolarità (ex)cinematografica, ponendo fine – dopo averne sfruttato le potenzialità – all'epoca dei puri effetti speciali. Ne è dimostrazione l'annunciato progetto su Artificial Intelligence.

Lars von Trier, già a Cannes, ha dichiarato come imminente la presentazione di un film, da lui stesso firmato, sul *making-of* di *Dancer in the Dark: 101 Cameras*, dove il titolo fa riferimento al numero elevatissimo di camere digitali utilizzate (curiosamente tra i rarissimi esempi di registi che hanno raccontato il farsi di propri film vi è Bergman, autore di *Dokument Fanny och Alexander*). È questo un ulteriore elemento, se ce ne fosse bisogno, che dimostra la consapevolezza, da parte del regista danese, dei rivolgimenti impliciti nell'introduzione delle nuove tecniche. Che alla diffusione dell'immagine elettronica dovessero corrispondere nuove forme estetiche e narrative e che la sua semplice assunzione (al posto delle vecchia immagine) per puro calcolo economico non fosse proponibile, era probabilmente sottinteso per tutti coloro che si apprestavano a farne uso. Nondimeno una sostanziale passività ha dominato l'ambiente, con la solita eccezione di Godard. *Dancer in the Dark* costituisce da questo punto di vista una novità dalle implicazioni solo parzialmente prevedibili e si rivela fin dal curioso *incipit* – una sorta di falso *making-of* – un film teorico.

Aver assunto a *modello* e *contrario* la commedia musicale, per un film-manifesto i cui meccanismi vengono esibiti, è già una felice intuizione. In *Dancer in the Dark*, il genere che incarna il cinema americano per eccellenza, che esalta per statuto l'armonioso equilibrio di elementi diversi (la commedia, il canto, il balletto), è usato come luogo di spericolati connubi e di rischiosi innesti. La finzione semplice e frivola tipica della commedia musicale, generalmente finalizzata all'espressione della felicità e delle intermittenze del cuore, si rovescia in una tragedia di insostenibile intensità emotiva. Infatti, sul tessuto musicale e coreografico, Lars von Trier appoggia una vicenda tragica che è la trascrizione moderna, nemmeno troppo trasfigurata, di un mito religioso tardo-medievale, quello di Giovanna d'Arco. Una mitologia, non a caso, divenuta patrimonio iconografico danese attraverso il film di Dreyer. Lo spettatore si ritrova allora a fare i conti con il personaggio di Selma (povera, immigrata, ragazza madre, cieca, vittima di mortificanti perfidie) che racchiude ogni possibile disgrazia terrena e, al tempo stesso, lascia intravedere, nell'inopportuna coerenza del suo comportamento, concreti segni della grazia divina. Ci si

Björk e Catherine Deneuve in *Dancer in the Dark* di Lars von Trier

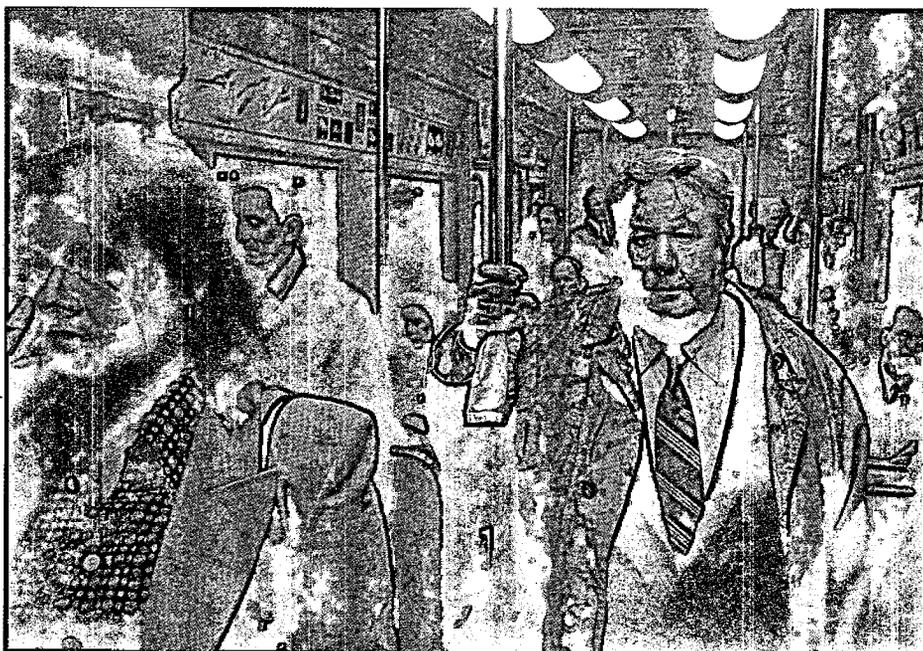
potrebbe domandare, del resto, quale altro soggetto avrebbe potuto rappresentare meglio quel legame – evidente nel connubio immagine-incarnazione – tra cinema e religione che è caro da sempre ad autori cattolici (da Rossellini a Scorsese, da Bresson a Schrader). E che non può non risaltare nelle mani di Lars von Trier nel momento stesso della scelta di un diverso atto creativo: il cinema che cessa di essere calco della luce per divenire mosaico di pixel.

Selma-Björk, pop egeria individuata con scaltrezza dal regista nel ruolo di novella Falconetti, come fosse ispirata da una grazia surreale, è elemento catalizzante di un processo che dà vita a una forma cinematografica necessariamente mutante. Sospesa tra l'arte video (un crogiolo che comprende contemporaneamente videoarte, cinema amatoriale, videodanza e performance), il racconto in musica alla Demy (esplicitamente richiamato dalla presenza di Catherine Deneuve) e i necessari fantasmi hollywoodiani (soprattutto nell'assemblaggio di forme in movimento), la

Catherine Deneuve in *Dancer in the Dark*

Peter Stormare e Björk in *Dancer in the Dark*



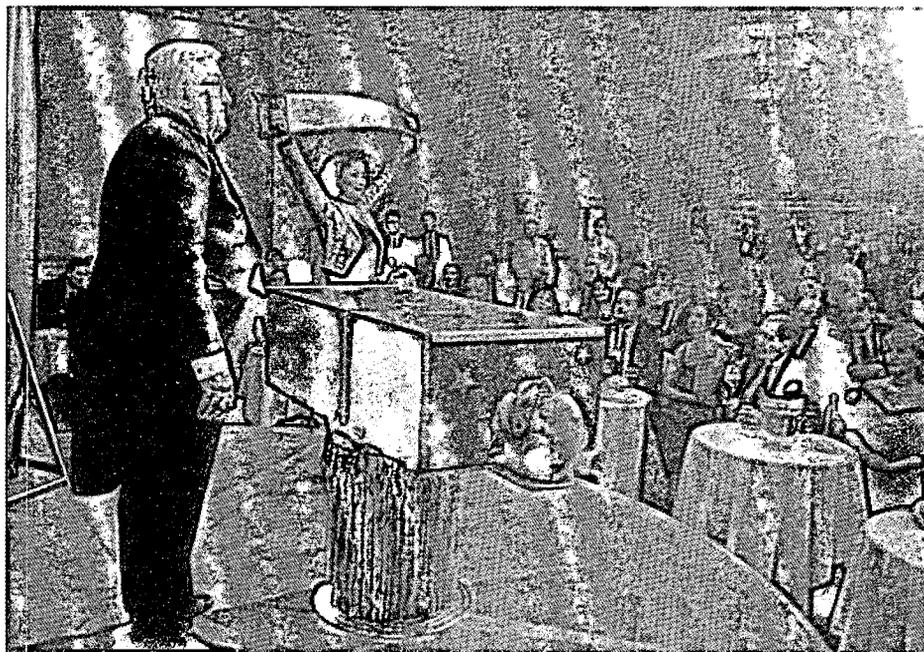
scrittura di *Dancer in the Dark* è un inevitabile, e mirabile, esempio di *pastiche*. Lars von Trier tralascia per l'occasione alcune regole grammaticali, non fa caso a falsi raccordi, lascia che i piani si alternino senza logica drammatica, ma si dedica integralmente a trasformare l'esperimento da laboratorio in spettacolo incantatore. Nella realizzazione di questa impresa sostanzialmente riuscita svolge, appunto, un ruolo imprescindibile Björk: la cantante islandese porta in dote il potere di suggestione immediato di un genere, il videoclip, tutto sommato esaurito, e lo mette a disposizione della forza espressiva del regista danese. L'energia che si sprigiona dalle innumerevoli camere poste in tutti gli angoli possibili (che a loro volta generano problemi di montaggio non sempre risolti) è completata e amplificata in misura straordinaria dalla *verve* sommessa ma trascinante della musica e delle parole della pop star di Reykjavik. L'innegabile ricchezza del film può dare adito a valutazioni discordanti, ma non si potrà negare che, attraverso un cinema di maniera, Lars von Trier è riuscito

*Dancer in the Dark*

Lars Nordh in *Sånger från andra våningen* di Roy Andersson



nel progetto di coniugare la vena sperimentale con il racconto popolare capace di scuotere folle sovente inerti.

La fiducia nel cinema che innerva *Dancer in the Dark* dovrebbe essere la stessa che, per motivi diversi, dà vita a *Sånger från andra våningen* (Canzoni dal secondo piano) ed è probabile che con questa convinzione sia stata selezionata per il Concorso la pellicola di Roy Andersson. Il regista svedese, già celebre per un ormai lontano fortunato film (*Giliap*, 1975), si è da allora quasi esclusivamente dedicato a cortometraggi e a filmati pubblicitari, con i quali ha raggiunto una notorietà internazionale. Da questa posizione laterale Andersson torna oggi, dopo molti anni, al cinema: con un film personalissimo che rischia però di rimanere oggetto incomprensibile e irritante per buona parte del pubblico.

*Sånger från andra våningen* paga il prezzo di due peccati originali, entrambi legati ad una malintesa idea di arte. Il primo è il risultato di un rimorso dopo la tentazione: per chi, come il regista svedese, ha usato a lungo gli strumenti e le tecniche del linguaggio pubblicitario, tornare al lungometraggio di finzione equivale a riconquistare il rigore, la severità, la dignità, lo spessore culturale che si presumono essere proprie del paradiso perduto. Andersson, dunque, rimuovendo il suo più recente passato, ostenta la nudità del piano sequenza, la sobrietà di inquadrature statiche, la rarità di movimenti di macchina. È come se trovasse nel processo di scarnificazione linguistica portato alle estreme conseguenze non solo il

Lucio Vucino in *Sånger från andra våningen*

segno di una creazione finalmente pura, ma anche l'unica ragione d'essere del cinema: essenzialità, quindi, come unico residuo attivo di una lingua travolta dai suoi mille altri usi. Il lavoro di messa in scena, svolto quasi interamente in teatro di posa e protrattosi per confessione del suo stesso autore molti mesi, assicura all'inquadratura un gioco di simmetrie e di profondità di campo di ordine pittorico. La regia consiste nella organizzazione dei materiali, mentre alla macchina da presa è affidato il ruolo di fotografarla. Questa linea teorico-espressiva, del tutto legittima, riconduce però il film a una serie di puri oggetti visivi, non troppo distanti dal mondo di immagini che l'Andersson pubblicitario sembrerebbe volersi lasciare alle spalle.

La crudeltà e l'immiserimento di un'umanità travolta dal caos – vero soggetto del film – sono inversamente proporzionali ai colori e ai toni usati per la loro rappresentazione. Un glaciale umorismo nero attraversa questi quadri insoliti e immobili, generando uno "scandaloso" divertimento. L'insistenza su specifiche immagini e la scoperta volontà di stupire rivelano il secondo peccato d'origine del film di Andersson. Questo deriva direttamente da una concezione dell'arte come provocazione e rivolta, tipica del mondo nordico e assai dura a tramontare. Immagini sorprendenti, incongrue, blasfeme (vedi l'esempio insistito dei crocifissi nella discarica), a metà fra Buñuel e Glauber Rocha (*Sånger från andra våningen* è del resto ispirato ad una poesia del poeta peruviano Cesar Vallejo), ritma-

no il film e si sostituiscono a poco a poco alla stessa trama narrativa. O almeno agiscono in modo da rendere i personaggi meccaniche marionette. Accade così che un simbolismo pomposo e una teoria di allusioni evidenti arrivino a cancellare buone intuizioni, come l'invenzione di Karl, il commerciante che all'inizio del film ha appena dato fuoco al suo magazzino di mobili per riscuotere l'assicurazione. La presenza sullo schermo di questa maschera fisica trasformata in straordinario interprete ha almeno il pregio di far dimenticare il cinismo un po' superato che rischia di rimanere la vera cifra del film. In fin dei conti ciascuno a suo modo, Bergman, von Trier e Andersson, concordano nel considerare inattuale il cinema di oggi pur nella radicale diversità delle soluzioni proposte.

*Garanzia di riservatezza informativa ex articolo 10. Legge 675/96*
I suoi dati personali sono trattati in forma automatizzata al solo fine di prestare il servizio in oggetto che comprende, a sua discrezione, l'offerta di prodotti e servizi di *Bianco & Nero*, con modalità strettamente necessarie a tale scopo. Il conferimento dei dati è facoltativo: in mancanza, tuttavia, non potremo dar conto del servizio. I dati non saranno divulgati.

*Guarantee of Privacy. Ref. article 10. Italian Law 675/96*
Personal information supplied for the purposes of a subscription to *Bianco & Nero* will be added to our data bank for the exclusive use of the publisher Marsilio. While you are not obliged to provide this information, Marsilio can not guarantee its services if this consent is not given.

Cognome, nome / Surname, name

Indirizzo / Address

Cap / Postcode Città / City

Stato / Country Tel. / Phone

**Bianco & Nero**

❐ Desidero prenotare n. .................... abbonamento/i per un anno (4 numeri + 1 numero doppio):
L. 80.000 - Euro 41,32 (Italia), L. 100.000 - Euro 51,65 (Europa), L. 120.000 - Euro 61,97 (altrove)

❐ Please send me n. .................. annual (4 issues + 1 double issue) subscription/s:
L. 80.000 - Euro 41,32 (Italy), L. 100.000 - Euro 51,65 (Europe), L. 120.000 - Euro 61,97 (elsewhere)

Forma di pagamento / Payment

❐ Unisco assegno bancario / I enclose a cheque

❐ Spedite contrassegno / Please forward C.O.D.

❐ Ho versato sul vostro c/c postale n. 222307 / I have utilised Italian Post Office account n. 222307

❐ Autorizzo pagamento con carta di credito / I authorise you to charge my: ❐ American Express ❐ Visa ❐ Carta Si
n. ______ scadenza / expiry date ______

❐ Inviate fattura (solo per enti e istituzioni) / Invoice for Companies and Public Bodies only
Data / Date ______ Firma / Signature ______

# Cedola di commissione libraria



Marsilio Editori s.p.a.
Marittima - Fabbricato 205
30135 Venezia
ITALY

Sped. in abb. post. 45% art. 2 Comma 20/B Legge 662/96 Filiale di Padova



Distribuzione
Marsilio

L. 20.000 – € 10,33

ISBN 88-317-7479-4
9 788831 774796